REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMÉRO : 6 F. / JUILLET 1974

N° 210

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GENERALES DE VENTE

	France et Outremer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 40,—	F. 50,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 53,—	F. 63,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne parait ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi, l'abonnement est dû pour une nouvelle annee.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 6**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 8**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

29e Année — N° 210 JUILLET 1974

Sommaire

Pages

En supplément : Hans Memling : Le Christ et les Anges musiciens ; Cliché Bulloz

REABONNEMENTS

Comment savoir la fin de votre abonnement ?

En observant la suscription portée sur nos sacs d'envoi. L'exemple ci-dessous renseigne clairement. En tête de votre nom figure celui d'un mois de l'année. Ici : juillet. Cela veut dire que :

1° l'abonnement prend fin en **juillet,**

2° le numéro contenu par le sac-adresse, s'il porte le **même nom du mois,** est le **dernier** de l'abonnement :

Juillet : . Dupont
Rue Georges-André
80000 Amiens

Il vous appartient alors de procéder au renouvellement dudit abonnement le plus tôt possible. Ceci pour nous éviter des frais de lettres de rappel de contre-remboursements, etc. qui, chaque année, grèvent notre budget au point qu'ils représentent le coût d'un numéro de 40 pages !

Quelques lecteurs se sont émus de notre décision de compléter nos Conditions Générales de Vente par la mention « Tous nos abonnements sont tacitement reconduits ».

En voici la raison.

Suivant l'habitude de beaucoup de revues, nous cessions nos envois lorsqu'un abonnement n'était pas renouvelé dans le mois suivant son échéance. Les protestations furent si nombreuses que nous avons cherché le moyen de satisfaire à la fois nos lecteurs et également de garantir le bon fonctionnement de notre administration.

D'où les abonnements **tacitement reconduits.**

« L'Education Musicale » est à votre service. Nos efforts tendent constamment à vous satisfaire et à vous être utile. Mais, par ailleurs, nous avons un budget à établir et à respecter. Ce n'est aisé à l'époque que nous vivons.

Alors, aidez-nous.

Et si, pour des raisons diverses, vous devez suspendre votre abonnement, prévenez-nous dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement restera dû pour l'année entière.

En page 2 ci-contre figurent les tarifs d'abonnement en vigueur depuis le 1er avril 1974

Les Editions LEDUC, 175, rue Saint-Honoré, Paris 1er, viennent de publier un ouvrage dont l'intérêt n'échappera à personne et dont un compte rendu sera publié dans notre prochain numéro 211 d'octobre 1974 : **Les Symphonies d'Arthur Honegger par Jean Maillard et Jacques Nahoum.**

Les **Editions du Baucens,** 13, rue Hector-Denis, 7490 Braine-le-Comte, Belgique, annoncent la parution pour le début d'octobre 1974 d'un ouvrage de notre collaborateur et ami **Roger Cotte,** Docteur en musicologie, assistant de recherches à la Sorbonne, professeur à la Schola Cantorum, directeur du Groupe d'instruments anciens de Paris : **La Musique maçonnique et ses musiciens.**

« L'E.M. » présentera en détail cet ouvrage dès qu'elle l'aura reçu.

LA MAITRISE
DE LA CATHEDRALE DE BEAUVAIS

Documents recueillis par

Robert DUFORESTEL

Professeur honoraire à Beauvais

ORIGINES

Nous ne possédons aucun document précis concernant la création de la **Maîtrise du Chapitre de Beauvais,** mais nous savons que le **Jeu de Daniel,** drame liturgique dû aux élèves de cette maîtrise (ce qui donne une très haute idée de l'Ecole de Beauvais), fut exécuté vers 1150, c'est-à-dire antérieurement à la construction de la Cathédrale.

En compulsant les registres capitulaires et les nombreux manuscrits copiés et classés par le Docteur **Leblond** avec une patience de bénédictin, nous trouvons un premier titre datant de 1265 : c'est une donation de l'évêque **Guillaume de Grez** en faveur de 12 clercs à des conditions sévères d'assiduité et de conduite.

GENERALITES SUR LE THEATRE RELIGIEUX DRAMES LITURGIQUES A BEAUVAIS

Boileau ignorait les origines de la Scène Française, et ces vers de l'**Art Poétique** sont inexacts :

Chez nos dévôts aïeux, le théâtre abhorré
Fut longtemps dans la France un plaisir ignoré...

Chez tous les peuples, au contraire, le Théâtre tire son origine de la religion, et en France comme autrefois en Grèce, c'est dans le sanctuaire que se produisent les premiers essais dramatiques.

Au Moyen Age, l'Eglise déployait la plus grande magnificence dans la célébration des cérémonies sacrées.

Au XIe siècle, les offices semblant trop courts à la piété des fidèles, on y intercala des tropes ou cantiques dialogués. Le **Drame Liturgique** était créé et devait se développer de jour en jour.

A **Beauvais,** le lundi de Pâques, à la fin des vêpres, 4 chanoines représentaient les **Pélerins d'Emmaüs** et l'apparition de l'incrédule apôtre **Saint Thomas.**

L'Apparition de Saint Thomas est le sujet d'une seconde scène qui se termine par le vers **Christus Resurgens** et l'oraison de Pâques.

Dans ces petits drames, l'invention ne tenait guère de place ; les auteurs se bornaient à mettre en dialogue et en action le texte sacré. Ils ne considéraient ces Jeux que comme une façon plus sensible et attrayante d'enseigner l'Evangile au peuple.

La mise en scène se développant sous l'impulsion de la faveur populaire, éloignait le drame de la sévérité de ses origines. Nous voyons donc grandir, à côté du drame liturgique, des drames plus compliqués, remplis d'accessoires profanes et qu'on appelle pour cette raison **Drames semi-liturgiques.**

De tous les drames semi-liturgiques connus, le plus célèbre est le **Jeu de Daniel** (1) (voir **Beauvais, Ville d'Art** n° 4), représenté pendant les fêtes de Noël à Beauvais. Le prologue de la pièce, rappelons-le, indique qu'elle fut composée par les élèves de l'Ecole de Beauvais attachée au Chapitre.

Le nombre de personnages est considérable, une grande partie du collège prêtait son concours à la représentation. Les petits aidaient les grands et formaient les chœurs. L'appareil scénique est des plus pompeux. Il y a un trône pour **Balthasar,** un autre pour la **Reine,** une estrade pour les **Mages,** un palais figuré par des cloisons, une maison pour **Daniel,** une

---

(1) **Le Jeu de Daniel** est suivi de plusieurs autres pièces de l'**Octave de Noël : un Office de Pâque** et une **Fête de Saint Pierre.** Ces manuscrits ainsi que **l'Office de l'Ane** et ses annexes (v. Beauvais, Ville d'Art n° 4) sont groupés au **British Museum** de **Londres** sous la référence **Egerton 2615.**

fosse aux **Lions,** et des lions figurés par des acteurs masqués et couverts de peaux de bêtes. Tous ces tableaux réalistes et naïfs caractérisent la poétique du Moyen Age.

Quant à la musique vocale et instrumentale, nous avons fait connaître la haute opinion qu'ont de **Daniel** les plus célèbres musicologues, malgré le jugement du savant chanoine **Foy de Saint Hilaire** qui trouve « que les lois du poème dramatique n'y sont pas religieusement observées ».

LE FIEF DE LA JONGLERIE — LES MYSTERES

A la fin du XIIIe siècle, le drame liturgique se transforme en drame séculier et passe du sanctuaire sur la place publique, cessant d'être une œuvre exclusivement sacerdotale, pour rester une œuvre chrétienne sous une forme nouvelle. Des **Mystères** en langue vulgaire furent joués sur des échafauds dressés pour la circonstance.

A Beauvais, dit Dom **Grenier,** « un dénombrement servi au Roi en 1465, par l'évêque **Jean de Bar,** nous apprend que les forces étaient tellement à la mode dans cette ville que les évêques avaient formé un **Fief** dit de la **Jonglerie** pour ne pas manquer d'acteurs ». Il en est fait mention dans les actes délibératifs du chapitre des 13 et 26 juillet 1390. Le possesseur du Fief de la Jonglerie était tenu de chanter ou de faire chanter dans le cloître de la Cathédrale aux Fêtes de Noël, Pâques, Pentecôte, des **Gestes,** c'est-à-dire de représenter des pièces relatives au mystère du jour.

Le possesseur du fief prélevait un droit sur les mariages. Il prenait la robe de noces du mari (ou « finance pour le rachat d'icelle »), un pot de vin, un pain et un mets de chair. L'évêque **J. de Marigny** voulut abolir cet impôt, source de troubles et de procès et fut approuvé par le Roi **Philippe VI de Valois** (15 juillet 1330). Le possesseur du Fief donnait seul aux Jongleurs de Beauvais et environs, le droit de chanter par les places et carrefours. Si quelque « folle femme de joye » venait en ce fief, elle payait 4 deniers pour y passer ou demeurer. Le possesseur du fief était tenu, le jour de la première entrée de l'évêque dans sa ville, de faire jouer des instruments à l'Hôtel épiscopal, et de se tenir en personne à la porte de la salle du festin.

La décadence du **Fief de la Jonglerie,** la suppression des **Concours de Musique** ne firent pas cesser à Beauvais le goût de la musique et des spectacles, notamment les représentations de **Mystères** sur le parvis ou hors de l'église dont la vogue est extrême.

Elles exigeaient durant plusieurs jours de nombreux personnages : acteurs, jongleurs et figurants, **Momeurs du Pont Pinard,** Enfants de l'**Ecole du Chant,** religieux, chanoines même de la Cathédrale ; et si la ville accordait des subventions à ces troupes théâtrales, les Chanoines de Saint Pierre savaient aussi les encourager.

« Rien n'était plus mêlé que ces troupes d'exécutants et de figurants nécessaires à la mise en scène si compliquée du drame chrétien ; un même goût pour le plaisir dramatique y réunit et confond les conditions les plus diverses » (Aubertin).

L'Eglise ne s'oppose pas aux **« Jeux »,** à condition qu'elle les surveille et les tienne sous son contrôle. Elle exerce un droit de censure avec une sévérité qui, lorsque les abus lui paraissent excessifs, ira, au moins dans certaines villes, jusqu'à la prohibition pure et simple.

Les registres de la Cathédrale ont noté que les chanoines accordèrent en 1402 aux vicaires, chapelains et enfants de chœur, la permission de représenter un **Jeu** de la **Résurrection de Notre Seigneur,** le jour de **Pâques** dans le chœur même de l'église, « le tout d'une manière honorable pour que les laïcs, qui pourraient y venir, y reçoivent l'exemple des gens de bien ».

En mai 1452, un **Jeu** ou **« Mystère »** de **Saint Pierre** fut donné près du portail de la Basse œuvre sur la place de la Cathédrale dans la terre du Chapitre où les chanoines avaient le droit de justice.

Nous pouvons nous faire une idée du **« Mistère »** de **Saint Pierre** en parcourant les légendes des tapisseries données à la Cathédrale par **Guillaume de Hellande.** Elles furent exécutées vers la même époque (papiers de Dom **Grenier,** Bibl. Nle). Elles nous renseignent sur le costume des acteurs et sur la mise en scène du drame présenté à Beauvais.

En 1477, on jouera le **« Mistère »** de **Sainte Suzanne** que les chanoines voulurent examiner avant de le livrer au public.

En 1480, M. **de Saint Germain,** chanoine de Saint Pierre, fit représenter au portail de l'église l'**Histoire de Notre Seigneur au jardin des Oliviers.**

Pour fêter la paix d'Arras signée en décembre 1482 entre Louis XI et **Maximilien d'Autriche,** la municipalité de Beauvais fit jouer une **« Moralité »** sur la place du Marché. L'auteur était **Guillaume de Gamaches,** maître de l'**Ecole du Chant ;** les acteurs furent recrutés parmi les **Momeurs du Pont Pinard,** les **Farceurs de l'Ostel** et les chantres de la Cathédrale.

Le 16 mai 1494, on accorde aux enfants de chœur de jouer le **« Mistère »** de **Saint Eustache** aux fêtes de la Pentecôte.

Mais le drame chrétien dégénère dans presque toutes les villes. Les acteurs, pour retenir la foule, outrent la mise en scène, prodiguent les épisodes ques et les détails grossiers et licencieux. Les représentations de drames liturgiques et mystères vont cesser : c'est l'époque de la **Réforme** et des luttes religieuses.

En 1542, le Procureur Général près le Parlement de Paris crut devoir défendre les représentations du **Jeu du viel Testament.** « Le peuple, disait-il, abandonne

les offices pour courir à ces représentations, et les prêtres des paroisses, pour assister auxdits « jeux », ont délaissé dire vêpres les jours de fête, et les ont dits (sic) tout seuls dès l'heure de midi ».

Le scandale devenait un danger en fournissant aux sectateurs de la **Réforme** une trop juste occasion de déclamer contre la profanation des choses saintes.

En 1548, le Parlement défendit de jouer dorénavant aucun drame sacré, aucune scène de la Passion, ni de la vie des saints.

Enfin, en 1648, défense est faite à tout ecclésiastique d'assister aux comédies et spectacles ; il s'agit sans doute des comédies de **Molière.**

LES MOMEURS DU PONT PINARD (2)

A côté des offices solennels qui enfantèrent le Drame Chrétien, l'Eglise avait aussi des cérémonies joyeuses.

Les **Fêtes** du **Deposuit,** la **Fête** des **Fous** ou de l'**Ane** à **Saint Etienne** (v. Beauvais, Ville d'**Art,** n° 4 - 1972) donnèrent naissance à des confréries qui composèrent et jouèrent des **Moralités,** des **Soties,** des **Farces,** des **Momeries.**

La « moralité » avait pour but de faire pénétrer dans l'esprit des auditeurs une vérité morale. Aussi les personnages étaient-ils en général allégoriques : l'Avarice, l'Hypocrisie, la Gourmandise, etc. Plus tard, ces **Allégories** se transformèrent en **Caractères ;** la gourmandise deviendra **Le Gourmand (Molière** écrira **Le Misanthrope, Tartuffe, L'Avare).**

La **Sotie** était une sorte de « moralité » qui affectait des allures de vive satire ; les personnages étaient également allégoriques. De la sotie est née la **Comédie satirique** telle que l'a comprise l'auteur des **Précieuses Ridicules.**

La **Farce** n'avait qu'un but : faire rire.

Beaucoup de ces sociétés existaient en province sous différents noms. C'était à Rouen et à Evreux la **Confrérie des Conards ;** nous trouvons à Beauvais les **Momeurs du Pont Pinard** cités dans le précédent chapitre, participant avec les **Farceurs de l'Ostel** à la représentation d'une **Moralité** en 1482.

A l'occasion de ces réjouissances, la ville avait fourni les costumes et donné 8 sous parisis aux **Momeurs du Pont Pinard** ainsi qu'aux **Farceurs de l'Ostel.**

L'ECOLE DU CHANT

En 1487, l'archevêque de Milan, légat du Pape **Pie II** (3), écrivait à **J. de Villers,** abbé de Saint Lucien au sujet de la requête du chapitre désireux d'avoir constamment sous la main 12 enfants de chœur ; et en 1480, le Pape **Jules II** (3) adressa une bulle aux abbés de Saint Lucien pour l'affectation de l'**Hospice Saint-Thomas des Pauvres Clercs** (4) à la prébende des enfants de chœur.

C'est en 1484 que le chanoine **Pierre Le Découpeur** offrait encore pour les Enfants de chœur sa maison sise derrière Saint Thomas, rue du Tournebroche. On fera donc école dans la **Maison Saint Thomas.**

Ce n'est pas seulement pour les enfants de chœur que l'on tenait école en 1502. MM. du Chapitre ordonnent qu'en la **Maison du Chant** on permette aux enfants du dehors de venir s'instruire moyennant rétribution.

CONDITION DES ENFANTS DE CHŒUR

Innocent III, pape de 1198 à 1216, ordonne que dans chaque église les Enfants de Chœur apprennent les **Arts libéraux,** notamment grammaire et musique, et que les plus âgés suivent les cours de théologie scolastique et de droit canon. En 1560, l'organiste reçoit l'ordre de former les enfants de chœur qui auraient les meilleures dispositions à toucher de l'orgue.

Le chapitre pourvoyait à l'habillement des enfants de chœur. En 1423, **Pierre Cauchon** dépense 5 livres de sa bourse à cet effet. Il n'oublie pas non plus les enfants de chœur sur son testament.

C'est à partir du Cardinal **J. de Dormans** (5) qu'ils revêtirent dans l'église des soutanes rouges. Ils portaient aussi un bonnet pointu de même couleur. La veille de la Saint Pierre aux Chevaliers, on donnait une aube à chacun. Les Enfants de Chœur étaient tonsurés, ce qui leur conférait le titre de clercs. Ils en

---

(2) **Le Pont Pinard** était au coin de la rue du **Moulin-à-l'Huile** (aujourd'hui rue J.-B.-Oudry) et de la rue**Saint-Thomas** (rue de la Tapisserie). Une ruelle « **aux Jongleurs** » allait le long du rempart, depuis cette rue du **Moulin-à-l'Huile** jusqu'à la rue du **Moulin-Allard** ou des **Quatre-Fils-Aymon** (aujourd'hui rue Chevallier).

Il y avait donc le quartier des **Momeurs,** musiciens et **Jongleurs.** (Souvent, le ménestrel, ménétrier ou vielleur savait ajouter à son répertoire des exercices de **jonglerie** pour mieux retenir l'attention du populaire, d'où **jongleur.)**

(3) Il s'agit vraisemblablement de **Paul II** (1464-71) et de **Sixte IV** (1471-84) (archives illisibles).

(4) La célèbre **Ecole du Chant** qui a laissé son nom à la rue jouxtant la rue du Tournebroche et le Palais de Justice, se trouvait approximativement sur l'emplacement occupé par le nouveau Temple Protestant, tout près de la Chapelle Saint Clair, de la Collégiale Saint Nicolas et de l'Hôtel de **Cuigi.**

Cet hospice fut consacré à **Saint Thomas Becket de Canterbury** par **Philippe de Dreux,** évêque de Beauvais de 1175 à 1217.

(5) C'est le Cardinal **de Dormans,** évêque de Beauvais (1360-1369) qui fonda en 1373 à Paris le **Collège de Beauvais** ou **de Dormans,** en faveur des écoliers pauvres du diocèse de Beauvais et du diocèse de Soissons, son pays d'origine.

Déjà, en 1282, **J. de Nointel,** dit le Cardinal **Cholet,** avait fondé à l'Université de Paris, pour les écoliers pauvres des diocèses de Beauvais et d'Amiens, le **Collège des Cholets.**

tiques. L'œuvre est bien conduite par Th. Beecham, l'orchestre sonne avec beaucoup de nuances et restitue avec bonheur tout son intérêt musical. Le poème symphonique **Orphée** termine cet enregistrement avec la même qualité d'interprétation sereine et empreinte d'une légère suavité seyant si bien au genre de ces deux pièces conservant malgré le temps un intérêt certain.

F. LISZT (1811-1886). — Poèmes symphoniques : Hungaria, Mazeppa, Hamlet. — London Philharmonic Orchestra, direct. B. Haitink. — PHILIPS, Trésors classiques, super artistique stéréo 6500 046.

Dans la collection Trésors classiques, PHILIPS présente cet enregistrement de haute qualité, sans souffle, sans distorsion, et d'une grande profondeur due au bon effet stéréophonique de la gravure. Quant à Bernard Haitink, il transforme ces trois œuvres en un véritable volcan de musique. On se trouve submergé par les innombrables accents fiévreux qui jalonnent ces pages, et ses tempi donnent plus de relief encore aux drames exprimés. Avec ce second enregistrement, voilà Liszt à l'honneur ce mois-ci. Qui s'en plaindrait ? Habituellement, on n'attache de l'importance à son œuvre que pour la virtuosité qu'elle implique ou pour ce qu'elle raconte. Pour une fois, on a de la musique.

Le poème symphonique tel qu'il existait au XIX[e] siècle et dont Liszt est un des plus fameux représentants, semble avoir un peu vieilli avec le temps ; on a toujours tendance à l'imaginer comme une histoire mélancolique ou sombrement tragique. Avec cette interprétation, l'aspect imagé s'estompe pour ne laisser que la musique, comme si les œuvres s'étaient décantées d'elles-mêmes de tout fatras anecdotique. Elles en sortent purifiées et il n'est peut-être pas inutile, à la faveur de ceci, de les remettre en question pour les voir sous un nouvel aspect. L'expression y gagnera en vérité, la mélodie y trouvera plus d'ampleur. Ici, l'intention semble purement musicale, les sons, les thèmes et la façon dont ils évoluent motivent les nuances telles qu'elles apparaissent avec cet enregistrement.

MAURICE RAVEL (1875-1937). — Boléro par l'orchestre symphonique de la radio-télévision espagnole sous la direction d'Igor Murkevitch. — Rapsodie espagnole avec l'orchestre du CONCERTGEBOUW d'Amsterdam, direction Bernard Haiting. — La valse : London Symphonic Orchestra, direction Pierre Monteux. — Tzigane (pour orchestre) avec Arthur Grumiaux et l'orchestre des concerts Lamoureux sous la direction de Manuel Rosenthal. — Enregistrement PHILIPS, collection Invitation à la musique stéréo 6539 001.

Actuellement, il est plutôt bien vu de dénigrer Ravel. Snobisme ou non, il est remis en question et, deci delà, on lui trouve quelques défauts. A entendre certains, Daphnis est mal fait, le Boléro mal orchestré, la musique de piano discutable... De fait, on se demande vraiment ce qui va nous rester de lui.

Alors je m'excuse mais j'ai beau y regarder de près, je n'arrive pas à comprendre sur quels fondements on s'appuie pour critiquer son œuvre. Aussi, et naivement, je me permettrai de remarquer au passage toute la sensibilité, toute la féerie, en un mot toute la poésie de cette musique expressive et délicate s'il en fut ; où luxe et beauté du rêve, fascination du mystère, douceur de l'intime sont exprimés.

En ce qui concerne les quatre œuvres bien enregistrées, sans défaut de gravure et d'un effet stéréophonique réel, nous n'aurons que des éloges à formuler pour la direction de Monteux dans la valse, pleine de vie et d'allant, où chaque effet sonore arrive à sa place, selon le contenu musical de la partition. C'est tout un monde fantastique et bien vivant qui est créé et qui vibre pleinement jusqu'à la fin de l'œuvre.

Même qualité pour **Tzigane**, avec toutefois quelques particularités ; ainsi le mouvement plus lent qu'à l'accoutumé, le caractère moins sauvage de l'œuvre, et l'accent mis sur chacun des différents épisodes, bien séparés par les silences dont on a souligné volontairement l'effet.

Même qualité encore pour la **Rapsodie** dans laquelle toutefois, et malgré une réelle jeunesse d'expression, le phrasé par endroits semble se rompre (mais cela reste toujours discret).

RAVEL (1875-1937). — Ma mère l'oye, le Tombeau de Couperin, Valses nobles et sentimentales. Orchestre de la Suisse Romande sous la direction d'Ernest Ansermet. Enregistrement DECCA stéréo (T) 116 374.

Il ne s'agit pas ici du ballet intégral de **Ma mère l'oye,** mais de la succession de petites pièces composant l'œuvre telle qu'elle a été conçue pour le piano, selon la même ordonnance, et sans les intermèdes.

Ansermet en donne une interprétation vivante et sensible avec toute la délicatesse voulue. L'orchestre se montre brillant et nerveux dans le **Rigaudon** du **Tombeau** comme dans les **Valses nobles et sentimentales.**

Voilà de quoi faire en somme un très bon disque si l'enregistrement nous restituait un peu plus de profondeur. De fait, on a peu de vrais contacts avec l'orchestre par l'intermédiaire de cette gravure et c'est très dommage.

RACHMANINOV (1873-1943). — Concerto n° 5 en sol mineur op. 40. — PROKOFIEV (1891-1953). — Concerto n° 3 en ut majeur op. 26. — Orchestre symphonique de la radio de l'U.R.S.S., sous la direction de Guennadi ROJDESTVENSKI. — Pianiste : Nicolaï PETROV. — Enregistrement « Le CHANT DU MONDE » gravure universelle LDX 78547 (Melodia U.R.S.S.).

Les deux œuvres enregistrées ici datent respectivement de 1926 et de 1921. Voilà un échantillon de la musique russe de notre temps des plus convainquant et combien utile pour notre pédagagie. On se sent transporté de bonheur à l'audition de cette œuvre de PROKOFIEV débordante de jeunesse, de franchise et de sincérité.

L'interprétation brillante de Guennadi ROJDESTVENSKY et la virtuosité du soliste au jeu très pur, agres-

sif ou nostalgique selon les cas, nous plonge dans un univers musical qui à l'extrême s'imposerait presque comme une réalité physique tant il déborde de l'œuvre, par l'interprétation qu'ils en donnent, une impression de vivacité et d'enthousiasme.

RACHMANINOV (1873-1943). — 13 Préludes, op. 23 et 32. — Sviatoslav Richter. — Enregistr. MELODIA « LE CHANT DU MONDE » LDX 78539.

Toujours égal à lui-même, Richter interprète ces œuvres avec enchantement. Il leur donne une vie, un allant assez rarement constaté. Il incarne vraiment d'ailleurs, l'interprète universel qui excelle en tous styles. C'est pourtant rare de rencontrer un pianiste capable d'embrasser avec autant d'apparente facilité une aussi vaste littérature.

Voilà un atout majeur pour ce disque que les amis ou disciples (spirituels ou non) de Rachmaninov ne manqueront pas d'apprécier.

Regrettons toutefois quelques légers défauts de gravure qui entachent un peu cette réalisation discographique restant néanmoins d'un très bon niveau.

PAUL HINDEMITH (1895-1963). — Symphonie en mi bémol par l'Orchestre National de Berlin sous la direction de Otmar Suitner. — Enregistrement EURODISC 80544 (S).

L'œuvre date de 1940. C'est une œuvre sombre dans laquelle Hindemith utilise tout ce qu'un grand orchestre peut recéler de force. Ici, le travail thématique particulier à la sympohnie perd de son importance devant les combinaisons de timbres et la succession des différentes masses sonores qui caractérisent l'œuvre. Il en ressort une réelle puissance d'expression justifiée par le discours musical qui se réfère plus au drame — compte tenu de l'univers sonore suscité — qu'à la musique pure.

La gravure est honnête malgré un léger souffle gênant à l'audition de la deuxième face du disque. Espérons que toutes les sympohnies en mi bémol de chez Eurodisc ne présentent pas les mêmes défauts de gravure !

L'orchestre quant à lui assume correctement ses responsabilité en ce qui concerne l'exécution de l'œuvre, malgré la direction un peu terne, mais néanmoins précise d'Otmar Suitner.

Activités des Jeunesses Musicales de France.

Nous attirons tout particulièrement l'attention de nos lecteurs sur la circulaire n° 74-188 du 17 mai 1974. « L'Education Musicale » souscrit pleinement à tout ce qu'elle annonce, car il ne peut résulter que des bienfaits pour la formation culturelle de toute la population scolaire.

Mais, attention ! Les professeurs sont maîtres de l'enseignement musical et de cette formation culturelle dans leurs établissements respectifs.

Eux seuls connaissent les besoins de leurs troupes. Leur place dans cette collaboration doit être la première. En aucun cas, ils ne doivent l'abandonner. Elle leur revient de droit du fait de leur compétence.

Accueillir, collaborer, oui, et totalement. Mais s'il y a, par exemple, entre autres, des présentations à faire, ce sont les Professeurs qui doivent en assumer la responsabilité.

Nous l'avons déjà dit, d'ailleurs.

Voici donc le texte in-extenso de cette circulaire :

La circulaire n° 70-290 du 8 juillet 1970 a déjà attiré l'attention des chefs des établissements du second degré sur l'intérêt présenté par les séances d'animation et d'initiation musicales organisées par l'Association des Jeunesses Musicales de France. Cette même circulaire encourage, pour les élèves du premier degré, l'organisation d concerts commentés pendant les heures consacrées aux activités dirigées.

Les heureux effets de la mise en œuvre de ces recommandations pour l'enseignement élémentaire m'incitent à penser que des concerts de cette nature devraient pouvoir être organisés au profit des élèves du second degré. Une information pédagogique et culturelle d'accompagnement trouvera tout naturellement sa place, par exemple, au sein du contingent horaire de 10 % mis à la disposition des chefs d'établissement, dans les conditions prévues par ma circulaire du 23 mai 1973.

J'appelle en outre votre attention sur les possibilités ouvertes par une collaboration entre les délégations départementales des Jeunesses Musicales de France et les maîtres du premier degré d'un part, les professeurs de musique du second degré de l'autre. Sont à retenir entre autre : la réalisation en commun, avec l'aide des centres régionaux et départementaux de documentation pédagogique, de matériel éducatif — brochures, diapositives, bandes magnétiques —, la création de chorales inter-établissements, le choix et la mise au point de répertoires communs, etc.

Je ne vois que des avantages à ce que de telles initiatives soient prises et encouragées partout où MM. les Inspecteurs d'académie et les Chefs d'établissement estimeront que les conditions le permettent.

Pour le ministre et par délégation :
Le directeur général
des Enseignements
élémentaire et secondaire,
C.-P. GUILLEBEAU

leures conditions la musique avec une durée d'écoute moindre.

De toute façon, ces petits défauts restent assez peu audibles, et sur le matériel équipant C.E.S. et lycées, on ne risque pas de les entendre.

Très bon disque au demeurant par lequel on aura plaisir d'écouter le toucher fin et délicat de Kenneth Gilbert qui fait revivre ces œuvres avec une sensibilité et une fraîcheur toute juvénile.

Jean-Sébastien BACH. — Cantates : ERSCHALET, IHRLIEDER BWV 172 (pour le dimanche de la Pentecôte). WER DA GLAUBET UND GETAUFT WIRD, BWV 37 (pour la fête de l'Ascension).

Enregistrement Harmonia Mundi HMV 1112 (X) avec comme interprètes CSILLA ZENTAI, soprano ; ERIKA SCHMIDT, alto ; KURT HUBER, ténor ; MICHAEL SCHOPPER, basse ; le STUTTGARTE BACHORCHESTER, sous la direction de HANS GRISCHRAT.

Cantates : « GOTLOB ! NUN GEHT DAS JAHR ZU ENDE ». BMV 28 (pour le dimanche après Noël), « SCHAU, LIEBER GOTT, WIE MEINE FEIND » BMV 153 (pour le dimanche après le Nouvel An).

Enregistrement **Harmonia Mundi HMV 1113 (X).** Même formation vocale et orchestrale que précédemment sauf : KARL MARKUS, ténor, et ELISABETH WACRER, alto.

Ces deux disques **Harmonia Mundi,** d'une gravure excellente nous plongent dans un bain de musique extraordinaire et d'une richesse illimitée. A rapprocher des « Nourritures divines ».

Et on reconnaît bien là, la haute valeur d'un disque lorsqu'il nous restitue une si grande source d'art et d'émotion musicale qu'il arrive à se faire oublier lui-même !

Chaudes félicitations à Harmonia Mundi pour son initiative et pour la qualité de l'enregistrement d'une pureté et d'une profondeur remarquables.

Les interprètes se situent très au-dessus de toute critique et, dans la cantate BWV 172 même, le chœur donne une impression de candeur presque juvénile qui accentue encore la portée musicale et dramatique de l'œuvre. Les voix des solistes, chaudes et expressives, rendent avec ferveur toute la beauté de la musique.

Voilà bien un exemple de perfection. A recommander !

J.-S. BACH. — Clavierubung (3e partie). J. Guillou à l'orgue du Grossmunster de Zurich — Philips 2 LP 6747070.

Deux disques en coffret fort bien présentés ! Au fur et à mesure des critiques un certain nombre d'excellents disques me sont passés entre les mains, qui feront bonne figure à plus d'un titre dans une discothèque sérieuse. Pourtant, et malgré la qualité d'une grande partie des éditions actuelles, peu d'enregistrements prennent un caractère exceptionnel comme celui ci pour la gravure, la qualité de la musique et de l'interprétation. Jean Guillou a enregistré la 3e partie de ce **Clavierubung** sur cet orgue de Zurich de 70 jeux à peu près, et qui représente une merveilleuse machine sonore. Avec un instinct musical infaillible, et la grande maîtrise qu'on lui sait, il exécute cette œuvre — la dernière que Bach ait écrite pour orgue et dans laquelle on retrouve à peu près toutes les formes musicales utilisées par lui antérieurement — avec une concentration et une rigueur admirables. Bravo !

J.-S. BACH. — Concertos pour violon BWV 1041 et 1042 — Concerto pour deux violons en ré-mineur, avec Leonid et Pavel Kogan et l'Ensemble de solistes de l'Orchestre symphonique de la Radio de l'U.R.S.S. — Enregistr. Melodia CHANT DU MONDE, GU LDX 78562.

Maints enregistrements ont été déjà réalisés de ces œuvres d'une plénitude musicale et d'une santé assez rare. Le rayonnement intense de cette musique, cette profession de foi à la Musique elle-même ou à l'humanité, donne toujours une expression de réalité extrêmement dense, la matière sonore y est tellement riche ! A chaque nouvelle audition on se sent fasciné par l'ampleur de cet art.

L'interprétation qu'en donnent ici Leonid et Pavel Kogan est très vivante, ardente même, et d'une netteté proche de la perfection. L'on peut regretter toutefois une certaine sécheresse dans les mouvements du double concerto, due peut-être à cette rigueur de jeu, ainsi qu'aux attaques un peu dures de certaines phrases qui auraient demandé un peu plus de poésie à mon goût. A l'inverse, l'**Andante** du **Concerto 1042** et le **premier mouvement** du **1041** sont d'une pureté et d'une musicalité remarquables.

J.-S. BACH. — 5 Concertos inédits, par l'Orchestre de solistes de Cartigny. — Production André Charlin, stéréo compatible, C. 57/58 A.

Il est généralement admis, ainsi que l'explique Carl de Nys à l'occasion du commentaire rédigé sur la pochette, qu'avec les Concertos Brandebourgeois, Bach avait conscience d'avoir créé un nouveau genre de musique instrumentale, sans analogie avec le concerto grosso. Les 6 Concerts font partie d'un ensemble important de musique de même style ayant vu le jour avant et après l'époque de la dédicace brandebourgeoise, celle-ci ayant regroupé arbitrairement six de ces œuvres. Avec les deux disques en album, dans une présentation sobre mais de grande classe, **André Charlin** publie quatre **Concertos** et une **Sinfonia** pouvant se rattacher à un tel genre de musique. **Concerto pour orgue et orchestre en ré-mineur BWV 1052, Concerto pour hautbois, clavecin et orchestre en ré-mineur BWV 1051, Concerto grosso en ré-majeur BWV 1055 ; Sinfonia fa maj. BWV 1071, Concerto hautbois, violon et orch. en ut min., BWV 1060.** Il faut souligner l'immense intérêt musical et musicologique que représente cet enregistrement d'une rare qualité. On a beau dire sur les disques Charlin, qu'ils sont par exemple truqués, qu'ils ne passent que sur les chaînes Charlin... et vice versa... ! La première qui frappe à l'audition d'un enregistrement Charlin, c'est la mise en relief prodigieuse

25 →

des différentes masses sonores et la pureté des timbres ; ceci, et j'insiste, sur n'importe quel appareil stéréophonique digne de ce nom. D'ailleurs, Charlin, dans le monde de la Hi-Fi, comme celui des éditions discographiques, c'est un peu la « Rolls Royce » des automobiles.

Pour revenir à l'enregistrement qui nous occupe, la seule critique que l'on pourrait formuler concerne la troisième face de l'enregistrement, un peu trop chargée peut-être ; la musique commence et s'arrête vite aux extrémités du disque, comme s'il n'y avait plus de place.

L'interprétation révèle une sensibilité, une pureté, une justesse de ton des plus bienfaisantes. Cet orchestre Gérard Cartigny exécute ces œuvres sans ostentation, sans prouesses apparentes, laissant la musique évoluer d'elle-même avec une humilité assez remarquable.

G. F. HAENDEL (1685-1759). — Dix pièces inédites composées pour une horloge à mécanisme d'orgue. Concerto n° 1 sol min. pour orgue — Enregist. ARION - ARN 372 36.

Quoi de plus alléchant que ce titre ? Ravel lui-même aurait été enthousiasmé. L'art du XVIII[e] siècle, les meubles, les petits objets, l'orfèvrerie témoignent déjà du goût de l'époque pour tout ce qui est précieux et fin, merveilleux à la vue et au toucher, les mécaniques délicates et compliquées des montres et horloges, les guitares, les petites orgues de l'époque sont autant d'exemples de cet attrait du beau délicat et intime. Il ne manquait que cette merveilleuse **Horloge** pour compléter la liste et consacrer le mariage entre musique et objets. Saluons l'initiative de la firme **ARION** pour cette gravure de 10 petites pièces composées spécialement pour une pendule et destinées à sonner les heures. Malheureusement, il n'est pas possible de les entendre sur leur instrument d'origine au mécanisme fatigué, et l'enregistrement a été effectué sur l'orgue de la chapelle d'Idanha au Portugal ; orgue de type classique italien convenant parfaitement au langage de Haendel. Pour compléter cet enregistrement, on a gravé le **1[er] Concerto pour orgue** du même auteur et interprété sur le grand orgue de la cathédrale de Lisbonne, la partie d'orgue jouée au positif, les tutti d'orchestre étant confiés au grand clavier.

JEAN-MARIE LECLAIR (1697-1764). — Concerto violon sol min., œuvre X n° 6, Concerto violon et orch. à cordes et basse continue, op. X n° 1, Concerto violon La maj., op. X n° 2, au violon J.-P. Wallez. — Enregist. DECCA stéréo 7195.

Heureuse initiative qui nous vaut aujourd'hui la remise à l'honneur de ce maître français à la faveur d'un enregistrement de qualité. J.-P. Wallez, et l'Ensemble instrumental de France qu'il dirige, donnent une très bonne interprétation de ces trois œuvres dont la fraîcheur enchante. En plus de l'évident intérêt que représente cette publication au niveau de l'histoire de la musique, je ne saurai trop la recommander pour le simple agrément de la belle chose, pour le plaisir d'un divertissement de bon goût qu'elle procure au musicien.

BRAHMS (1833-1897). — Concerto pour violon. Quatre danses hongroises. Orchestre symphonique de Londres sous la direction d'Antal Dorati ; Henryk Szeryng soliste. — Enregistrement Philips, collection Invitation à la musique 6538 002.

Brahms s'est inspiré pour ses vingt-et-une danses hongroises des nombreux thèmes populaires magyars recueillis à l'occasion de ses nombreux voyages. Ce sont les première, troisième, vingtième et vingt-et-unième danses qui ont été retenues ici. On se laisse facilement prendre par cette musique au rythme entraînant et spontané et dont la mélodie charmeuse conserve une espèce de rude saveur.

Précède le magnifique concerto pour violon avec une très bonne interprétation de Dorati et de Szeryng.

BRAHMS (1833-1897). — Quintette clarinette et cordes. — H. Duant et le Quatuor à cordes de l'Orchestre de Paris. — DECCA stéréo 7183.

C'est en 1871 que Brahms présenta en première audition ce quintette avec clarinette en si min., d'une douceur et d'une nostalgie touchantes, presque intimiste de facture, que la firme DECCA offre aujourd'hui dans un excellent enregistrement. L'interprétation, d'une sensibilité exquise, pleine d'émotion contenue enchante l'auditeur. De quoi se sentir vite transporté par le charme de cette œuvre dans un monde libre de toute contrainte. Ne plus se heurter à l'aspect matériel des choses, et se laisser bercer au gré des harmonies et des phrases, ô combien douces et expressives tout au long de ce chef-d'œuvre de musique de chambre, qu'Henri Duart et le quatuor excellent à rendre ; voilà bien de quoi émerveiller plus d'un !

F. LISZT (1811-1886). — Faust-Symphonie. Orphée (poème symphonique). The Royal Philharmonic Orchestra, direct. Sir Thomas Beecham. V.S.M. EMI 2 C 181 01459/60.

Les ateliers de la **Voix de Son Maître** publient cet enregistrement de bonne qualité en album de deux disques dans une présentation très honnête, compte tenu du prix de 43 F.

Très impressionné par le Faust de Goethe qui lui fut révélé par Berlioz à l'occasion d'une de leurs rencontres, Liszt envisageait sur le thème, la composition d'un opéra, mais le projet demeura sans suite. Plus tard, l'idée fut reprise seulement pour dépeindre musicalement les différents caractères des trois personnages importants de l'œuvre. Une sorte de tryptique sonore fut ainsi réalisée sur les trois thèmes de Faust, Marguerite et Méphistophélès, ceux-ci contenant suffisamment d'éléments psychologiques pour sous-entendre le drame et en faire une projection dans le domaine symphonique. La musique est considérée ici comme une expression statique, un peu à la manière d'une peinture. Il ne s'agit pas d'évoquer des sentiments évoluant les uns par rapport aux autres, mais de créer un cadre, un décor riche d'intentions dramatiques non-exprimés. La **Faust-symphonie** évoque un univers sonore plus ou moins fantastique, des plus roman-

ORGANOLOGIE (V)

« L'orgue - Les claviers (suite) »

par Roger COTTE

Assistant de recherches à l'Université de Paris IV
Chargé de la Direction du laboratoire de musicologie,
Professeur à la Schola Cantorum

Notions mécaniques - Les principaux facteurs.
Eléments de terminologie en langues étrangères.

Il nous reste à examiner quelques possibilités offertes à l'organiste : les tirasses, les accouplements et les combinaisons.

Tirasses : on désigne par ce terme une disposition mécanique permettant à l'exécutant de faire parler à la pédale un certain nombre de notes des jeux dévolus au clavier, dans les limites, évidemment, de l'ambitus du pédalier. Souvent, en effet, le nombre de jeux dévolus à la pédale est des plus restreints ; ce système permet de l'augmenter du total des jeux de l'instrument. Certaines orgues, à la limite, ne possèdent aucun jeu spécifique à la pédale. On dit, alors que celle-ci est entièrement « en tirasse ».
Le mécanisme de la tirasse est en général fort simple. C'était, à l'origine, de simples tiges de bois qui tiraient les touches graves du premier clavier manuel. Actuellement, une ou plusieurs pédales spéciales permettent d'enclancher les touches graves de chacun des claviers manuels sur celles correspondantes au pédalier.

Accouplements : ce système, comparable aux tirasses du pédalier, permet, lorsqu'il est mis en fonctionnement, de faire parler un clavier manuel à partir d'un autre. Il est actuellement commandé par une pédale spéciale à chaque combinaison ; en règle générale, on ne peut appeler qu'un clavier supérieur sur le ou les claviers inférieurs. Dans l'hypothèse d'un instrument à trois claviers manuels, par exemple, on peut réunir sur le premier tous les jeux du second et du troisième, et sur le second, seulement ceux du troisième. Certaines orgues possèdent également des accouplements « à l'octave grave », ou « à l'octave supérieure » qui, dans les limites de l'ambitus de chaque jeu permettent de redoubler les notes émises par les claviers supérieurs.

Les combinaisons : ce sont des systèmes plus ou moins complets, plus ou moins complexes, également, qui permettent à l'exécutant de préparer à l'avance un ou plusieurs ensembles de registrations, d'accouplements et de tirasses qui, par la suite, peuvent être « appelées » au moyen d'une seule commande (pédale ou bouton de registre). Certaines orgues comportent des combinaisons fixes, établies par le facteur, et que l'instrumentiste ne peut modifier. Certains instruments de la fin du XIXe siècle comportent même un **rouleau,** sorte de petit tapis dont le déroulement, commandé par les pieds de l'organiste, déterminent l'appel successif de tous les jeux de l'instrument — ou leur extinction, si le déroulement se fait en sens inverse — suivant un ordre immuable déterminé par le facteur.

La commande d'**appel d'anches** est une variété de combinaisons. Sur les instruments où elle existe, les jeux d'anches, même tirés ne parlent que si cette commande est enclanchée. Elle permet donc des effets de registrations relativement compliqués absolument immédiats.

Afin d'en terminer avec l'instrument proprement dit, nous donnerons encore quelques renseignements pratiques simples, concernant les dispositions de l'orgue, sa construction, ainsi que sa mécanique.

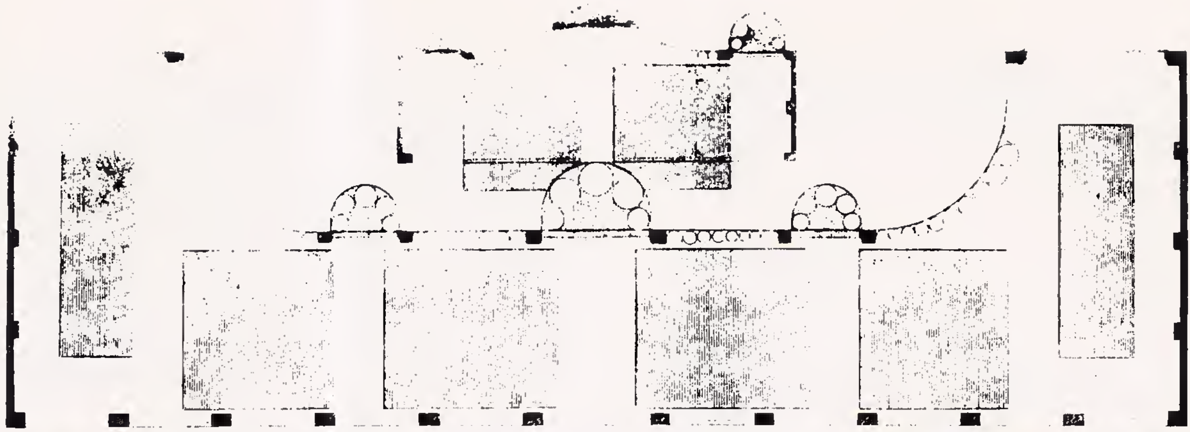
Les tuyaux sont groupés dans un — parfois plusieurs — meuble prenant le nom de **buffet.** Dans les églises, celui-ci peut être placé à terre (orgue de chœur) ou dans une tribune généralement placée en regard de l'autel, ou encore dans l'un des bras du transept. La face avant du buffet, laissant généralement apparaître les tuyaux en montre, et éventuellement en chamade, prend le nom de **façade.** Celle-ci comporte souvent des constructions annexes, généralement de forme cylindrique verticale, abritant les plus gros tuyaux ; ce sont les **tourelles** (cf. la figure 1 en page 12/376). Le buffet le plus important prend le nom de **buffet grand orgue ;** un petit buffet souvent disposé dans le dos de l'organiste, en avant de la construction, prend le nom de **positif,** par analogie avec les orgues de petites dimensions, ainsi nommés en raison de leur transport relativement aisé (1). On place parfois hors du buffet un tuyau spécialement important ; on dit alors que ce tuyau est **posté.** Rappelons enfin la dénomination ironique attribuée aux faux tuyaux (parfois même demi-tuyaux) placés en montre pour des raisons d'équilibre esthétique ou de prestique abusif : ce sont les **chanoines.**

La transmission des commandes des claviers et des boutons de registres peut se faire par trois procédés, éventuellement combinés entre eux :

— mécanique,
— pneumatique,
— électrique.

---

(1) On a pu distinguer les orgues **portatifs** que l'exécutant tenait sur ses genoux, actionnant les soufflets d'une main et jouant de l'autre sur le clavier, les orgues **positifs,** que l'on posait sur une table, ou à terre, et les **grandes orgues.**

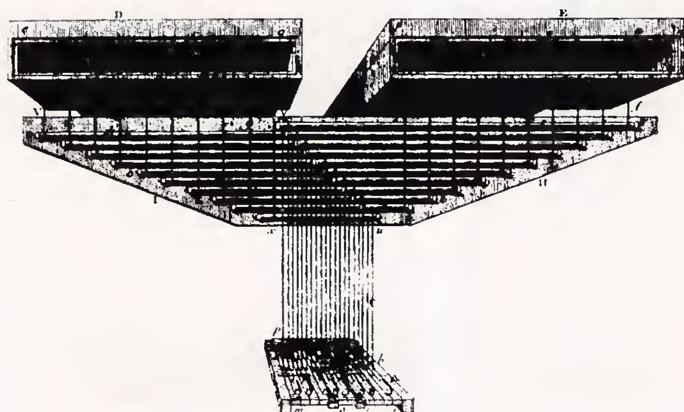


Seul le premier, bien entendu, est utilisé sur les instruments antérieurs au XIXe siècle. Lorsqu'il s'agit d'orgues d'une certaine importance, il peut avoir l'inconvénient de réclamer à l'exécutant des efforts physiques parfois préjudiciables à la qualité de l'exécution, mais il présente, surtout sur les instruments modestes, l'avantage de l'extrême précision et de la sécurité.

La transmission pneumatique, caractéristique des organiers du XIXe siècle, permet la construction d'instruments de dimensions pratiquement illimitées — jusqu'à dépasser facilement la centaine de jeux — aussi faciles à jouer qu'un petit positif. Ce système présente l'inconvénient d'une paresse de l'attaque du clavier parfois indmissible. Bien des instruments à transmission — ou tirage — pneumatique n'autorisent le trille que lentement. La répétition des notes est inconcevable dans un mouvement un peu précipité.

La transmission électrique, de plus en plus utilisée de nos jours permet les plus grandes fantaisies quant à la disposition des buffets et de la console. Relativement économique, ce système est aussi nettement plus fragile que les deux autres. Certains instrumentistes lui reprochent sa trop grande facilité de réponse, sa « nervosité ».

La disposition essentielle des orgues à transmission mécanique, que l'on retrouve, plus ou moins simplifée, dans les instruments à transmission électrique ou pneumatique est dénommée **abrégé.** C'est un système permettant d'atteindre les parties les plus extrêmes des sommiers supportant les tuyaux, à partir des claviers, de dimensions plus réduites. La gravure n° 2 permettra parfaitement



d'en comprendre le principe. L'abrégé est essentiellement composé de barres pivotant sur deux axes dont une extrémité est mise en liaison directe avec les touches des claviers, par l'intermédiaire d'un jeu de vergettes, et dont l'autre commande le débit du vent dans les tuyaux.

La transmission pneumatique permet de réduire, ou même de supprimer l'abrégé. Elle consiste en un système de tubes dans lesquels l'action du clavier introduit de l'air sous pression.

La transmission électrique permet de supprimer l'abrégé. Elle est, pour l'essentiel, constituée d'un jeu d'électro-aimants commandés depuis le clavier par de simples contacts électriques. Bien souvent, la console est même mobile, reliée au buffet par un câble groupant l'ensemble des commandes.

Le vent nécessaire pour faire parler les tuyaux et, éventuellement alimenter la transmission pneumatique est fourni par la **soufflerie,** elle-même subdivisée en soufflets proprement dits et en réservoirs. Sur les anciens instruments (en pratique jusqu'à la fin du XIXe siècle) les soufflets — de conception semblable à celle des soufflets à feu — étaient actionnés soit à bras, soit au pied. Le plus souvent, le « souffleur » n'avait pour tâche que de lever le soufflet, pour l'ouvrir au maximum. Le poids de la partie supérieure (éventuellement chargée de poids de plomb ou autre matière pondéreuse) suffisait à assurer la pression de l'air envoyé dans le réservoir (cf. la gravure n° 3). Le réservoir, grand soufflet secondaire, emmagasine l'air comprimé fourni par les soufflets, et grâce aux poids ad hoc et à des soupapes convenablement réglées délivre à l'instrument de l'air à une pression constante, soigneusement calculée.

Les instruments modernes sont, en quasi totalité, alimentés par une soufflerie à moteur électrique. Le plus souvent, les soufflets d'alimentation sont remplacés par une turbine assumant directement la charge de remplir le (ou les) réservoirs. Cette turbine prend le nom de **ventilateur,** ou, plus familièrement de « ventil ».

Les ordres délivrés par les claviers, pédalier et registre répartissent l'air délivré par le réservoir dans les tuyaux désirés à travers l'ensemble mécanique intitulé « le sommier », disposé à la base des tuyaux qu'il soutient. A l'avant du sommier se trouve la **« laye »** ou boîte à vent (vue ouverte sur la figure n° 4 en page 15/379, et en coupe sur la figure n° 5). La laye comprend autant de soupapes supérieures qu'il y a de touches au clavier (la soupape représentée sur la figure n° 5 est marquée « L »). Lorsque la touche correspondant à la note que l'on veut entendre est enfoncée, au clavier ou au pédalier, la soupape — par l'intermédiaire de l'abrégé — s'abaisse, et l'air sous pression s'engouffre dans la **gravure** correspondant (les gravures sont marquées « F » sur la figure n° 4). On comprend que la gravure conduit le « vent » aux différentes rangées de tuyaux (les jeux), mais que ceux-ci ne parlent qu'à la condition que les **registres** (marqués « T » sur la figure n° 4) aient été mis en place au moyen du mécanisme approprié.

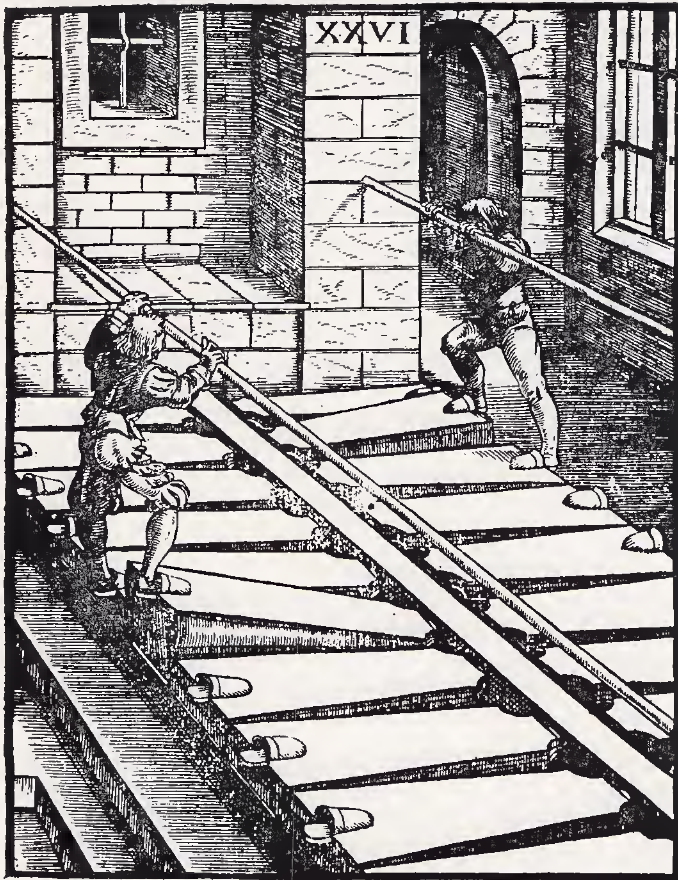
On remarque encore, sur la gravure n° 4, les faux sommiers, marqués « P » et « Q », simples planches découpées, destinées à assurer le bon maintien des tuyaux.

Les principaux facteurs d'orgue :

Il ne peut être question de donner ici une liste exhaustive ou même très abrégée des noms des meilleurs facteurs d'orgue (ou **organiers**). Nous nous bornerons donc à citer les plus grands noms de l'histoire de l'instrument :

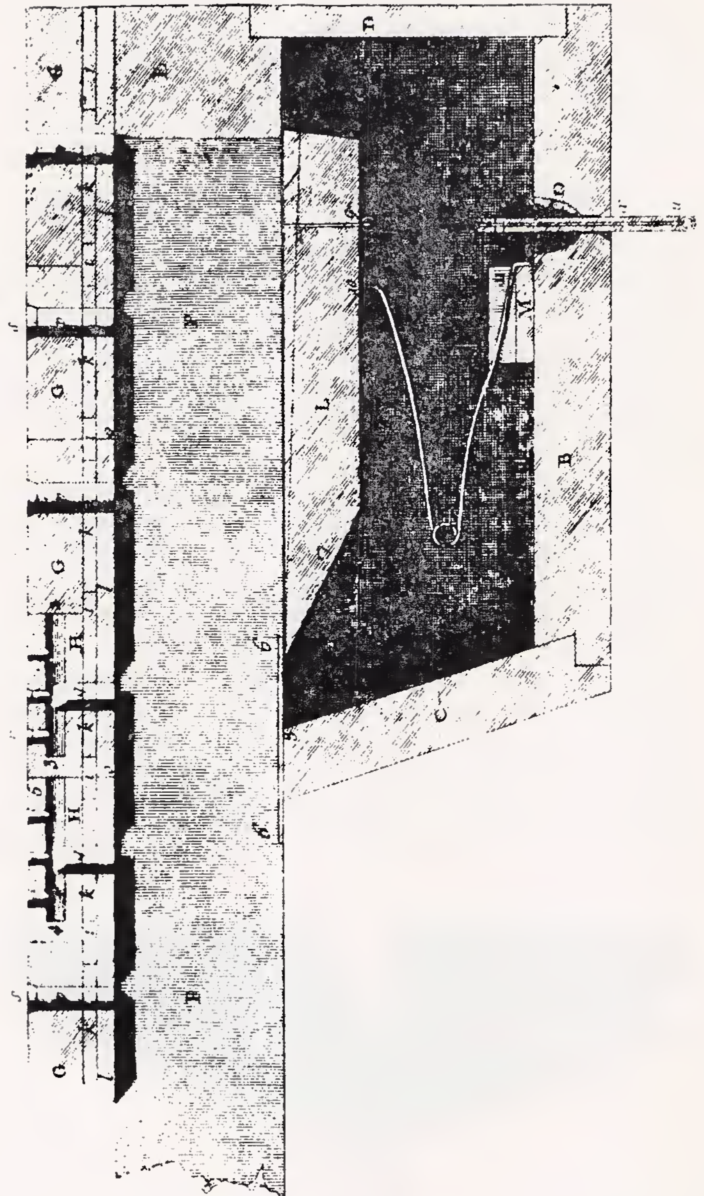
BEDOS de CELLES (dom François), né à Caux, près de Béziers, le 24 janvier 1709, mort à Saint-Denis, le 25 novembre 1779. Bénédictin et habile facteur et théoricien de la construction des orgues. Il aurait participé à

(Gravure n° 3)



Blaßbälge vnd Calcanten, so zu der zeit bey derselben Orgel gebraucht worden.

(Figure 5)



la construction ou à la restauration de nombreux instruments. Il est surtout passé à la postérité pour son fondamental ouvrage que nous avons cité en bibliographie (cf. E.M. n° 206, mars 1974).

CAVAILLE-COLL, importante famille française de fac? teurs d'orgues : Joseph CAVAILLE, 1705-1767 ; Jean-Pierre CAVAILLE, 1743-1809, neveu du précédent, époux de Françoise COLL, auteur d'importants instruments en France et en Espagne ; Dominique CAVAILLE-COLL, fils du précédent, 1771-1862, auteur d'importants instruments en Espagne et en France, ainsi que de restaurations remarquables ; Aristide CAVAILLE-COLL, 1811-1899, considéré comme le plus grand et le plus représentatif des facteurs de l'époque romantique. Il a construit les plus grands instruments parisiens (Saint-Sulpice, Notre-Dame, La Madeleine, etc.) et a laissé de nombreuses innovations en matière de facture.

CLICQUOT, importante famille française de facteurs d'orgues, connue dès le XVIe siècle, originaire de Reims. Le dernier représentant de cette dynastie d'organiers, François C., est mort en 1801. Ils ont laissé de nombreux instruments considérés comme les plus beaux de l'époque classique.

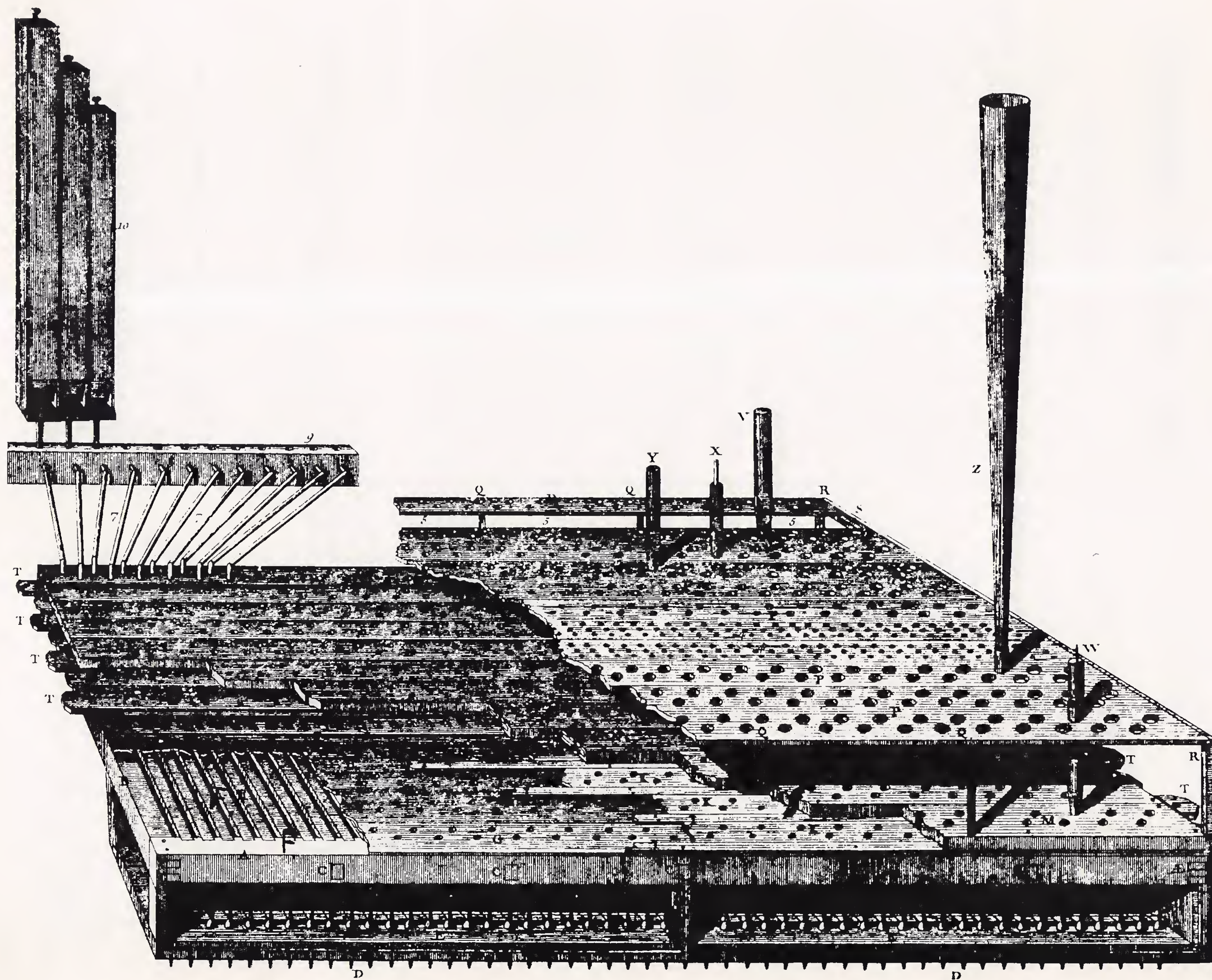
DALLAM, famille anglaise de facteurs établie en France au milieu du XVIIe siècle, à la suite des rois Stuart en exil. Ils ont laissé d'admirables instruments tant en Angleterre qu'en Bretagne et en Normandie.

DALLERY, famille française de facteurs dont la production s'étend sur les XVIIe et XIXe siècles. Ils furent très liés aux CLICQUOT.

MERKLIN Joseph, né à Oberhausen (Bade) le 17 janvier 1819, mort à Nancy le 10 juin 1905. Etabli tout à la fois à Bruxelles et à Paris, il a laissé de remarquables instruments, dont celui de Saint-Eustache, à Paris, et celui de la cathédrale de Rouen.

MUTIN Charles (1861-1931), organier à Caen puis à Paris, élève de A. CAVAILLE-COLL.

SILBERMANN, famille d'organiers strasbourgeois, originaire de Saxe. Leur activité s'étend sur tout le XVIIIe



10
9
7
7
T
T
T
T
Q
Q
R
5
5
5
Y
X
V
Z
W
P
P
T
T
R
M
K
G
D
D

siècle. Ils construisirent également des piano-forte. Ils ont laissé de très nombreux instruments en Alsace.

Eléments de terminologie :

Français	**Anglais**	**Allemand**
Orgue	Organ	Orgel
Buffet	Case	Gehäuse
Clavier	Clavier (manual)	Clavier (manual)
Pédalier	Pedal	Pedal-Clavier
Grand orgue	Great organ	Hauptwerq
Positif	Choir organ	Rückpositif
Boîte d'expression	Swell box	Schwellwerk
Jeu	Stop	Register
Montre	Open diapason	Principal
Bourdon	Stopped diapason	Gedackt
Prestant	Principal	Octav
Doublette	Fifteenth	Super-octave, Sedecima
Nasard	Twelfth	Nassart
Fourniture	Sexquialtera, Mixture	Rauschpfeife, Mixtur
Cymbale	Cymbel	Zimbel
Bombarde	Posaune. Double Trumpet	Contra-Posaune
Cromorne	Cremona	Krumhorn
Musette	Musette	Schalmey
Basson	Bassoon	Fagott
Flûte de 16 ou de 32 pieds	Double diapason	Subbass, Untersatz
Flûte traversière	Flûte traversière	Querflöte

Ce choix de termes étrangers est naturellement demeuré limité. Il nous paraît toutefois suffisant pour une première approche des partitions ne comportant pas d'indications en français. Nous n'avons pas cru devoir mentionner les termes qui se retrouvent identiques en anglais ou en allemand, ou dont la traduction est évidente. L'examen de ce petit tableau, encore une fois, permettra de juger quelle fantaisie débridée a présidé à l'établissement des dénominations des différentes parties de l'orgue, et plus spécialement des jeux.

Prochain articles : **les flûtes.**

Gravure n° 1 : plan et élévation d'un buffet d'orgue. (Dom BEDOS).

Gravure n° 2 : figure de l'**abrégé** (Dom BEDOS).

Gravure n° 3 : manœuvre de la soufflerie d'un grand orgue au XVII[e] siècle (PRAETORIUS).

Gravure n° 4 : le sommier, les faux sommiers, garnis de quelques tuyaux seulement (Dom BEDOS).

Gravure n° 5 : coupe de la laye ou boîte à vent et du sommier (Dom BEDOS).

NOTRE SUPPLÉMENT ICONOGRAPHIQUE (1)

HANS MEMLING :

« Le Christ et les Anges musiciens »

Il nous a semblé intéressant de présenter ce célèbre triptyque dans son contexte, c'est-à-dire, sans supprimer le panneau central, comme c'est souvent le cas. Certes, à elle seule, la collection d'instruments est riche en renseignements documentaires, mais la signification symbolique de cette peinture n'apparaît plus s'il manque, au centre, le Christ de majesté. C'est vers lui que se tournent les anges pour célébrer sa louange. La musique n'est pas ici un divertissement, un « fond sonore ». Elle est l'acte même de reconnaissance des créatures à leur créateur. D'ailleurs la destination première de ce triptyque était l'orgue de l'église des bénédictins de Najera en Espagne.

Hans MEMLING (vers 1435-1494) peignit ce chef-d'œuvre en 1480. Ce tableau est aujourd'hui exposé au Musée des Beaux-Arts à Anvers. Le grand artiste flamand, dans son génie original, à la fois puissant et ingénu, peint les anges sous des traits identiques ; la diversité vient des somtueux vêtements tous différents et de la variété des instruments.

Comme on l'a souvent observé, les chanteurs lisent la musique tandis que les instrumentistes jouent par cœur. On découvre de gauche à droite : un psaltérion, un trompette marine (dicorde à archet), un luth, un saquebute (ou sacqueboute), une bombarde. Le motif de droite présente dans le même ordre : une trompette droite (ou buisine), un saquebute plus aigu que le précédent, un orgue portatif, une harpe, une vielle à archet (ou viole). Cet ensemble hétérogène ne contitue pas un orchestre, comme on peut s'en douter, mais un assortiment des des principaux instruments de l'époque.

Alain Lieuze

(1) Réservé aux abonnés à l'édition couplée « L'Education Musicale - Supplément iconographique ». Ce supplément paraît 5 fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

(2) Cliché Bulloz.

Musique de chambre (Académie d'été), 8-25 juillet : Valence, Drôme.

Pour jeunes et adolescents : a) Stage solfège spécial cantilènes, adolescents 14 à 18 ans, 13-20 juillet : Vaison-la-Romaine ; b) Stage technique cantilènes (direction, guitare classique, flûte à bec), 16-26 août : Vaison-la-Romaine.

S'adresser à : A CŒUR JOIE, 8, rue de la Bourse, 69289 LYON CEDEX I.

OPERA ET SCENOGRAPHIE (VIII)

Les Miroirs d'Utopie (3) *

par Michel GUIOMAR

L'**Utopie parsifalienne,** plus grande encore que celle de **la Walkyrie,** est un sommet et presque un au delà de l'idéal wagnérien ; les ruptures de fidélité qui s'accomplirent, de la part de Nietzsche par exemple, mais aussi de ceux qui, à plusieurs époques, refusèrent ce seul opéra témoin d'une religion nouvelle, témoignent de l'essentielle originalité de l'œuvre. Si, après l'envoûtement initial puis le refus de Debussy, au moins sur le plan des déclarations, **Parsifal** trouvait grâce contre **Tristan** chez le compositeur français, ce drame sacré recevait l'anathème de Stravinsky.

Nous pouvons déjà compter comme utopie le privilège que les circonstances de composition et au delà de **Tristan** et de la **Tetralogie,** une fonction de testament invitèrent Wagner à donner à **Parsifal :** L'œuvre a des exigences particulières sur la scène de Bayreuth. En écartant les hantises et esquisses lointaines irréalisées, elle est la seule qui fût intégralement écrite et conçue en fonction du Théâtre du Festpiele. A celui-ci construit de 1872 au premier festival de 1876 la **Tetralogie** qui y fut représentée fut antérieure et presque achevée avant même que le théâtre fut commencé (1). Si donc l'espace théâtral de Bayreuth réalisait l'ensemble des volontés dramaturgiques de Wagner, nous pouvons dire cette nuance qu'il répondait aux exigences dont s'était créée la **Tetralogie** mais que **Parsifal** capta le pouvoir qu'il enfermait et le climat qu'il instaura au Festival, l'Œuvre entier accompli jusque-là par Wagner d'un côté et, de l'autre, ce dernier drame, à lui seul, s'affirmant comme images et présences réelles réciproques de part et d'autre d'un Miroir. liste du Monde déjà exaltée dans **Tannhäuser,** trouve sa source dans les opéras qui le précédèrent, et la **Tetralogie,** le rêve de cendres et de Phénix qui dicte les derniers gestes du **Crépuscule des dieux,** son issue et son accomplissement dans **Parsifal.** Il est même symptomatique que, aussi longtemps que le théâtre n'exista pas, **Parsifal** fut une hantise wagnérienne très ancienne inachevable, une irréalisable utopie qui se concrétisa sans problème aussitôt après le 1er Festival. Avant même d'achever **Tannhäuser,** Wagner esquisse en mai 1843, un **Festin des Apôtres** dont le titre annonce bien la cérémonie du Graal qui renouvelle au moins les gestes de la Cène, sinon sa signification (2). En 1848 l'idée claire du Graal apparaît pour la première fois dans le récit que donne **Lohengrin,** fils de Parsifal. En 1849, Wagner ébauche sur le même thème sacré, un **Jésus de Nazareth,** signe d'influence chrétienne sur la **Tetralogie** ; la même année il en termine l'œuvre primitive, **La Mort de Siegfried,** ce nouveau rédempteur, double païen-germanique du Perceval celtique-chrétien. Enfin, sait-on qu'un projet primitif de Tristan et Isolde voyait Parsifal aborder au rivage de Bretagne où le héros blessé attendait Isolde, irruption qui, dans une conception aussi lentement réalisée que la **Tetralogie** aurait peut-être assurée une Trilogie celtique autour de thèmes analogues de l'Errance, de la Blessure inguérissable d'Elsa (3), de Tristan, d'Amfortas, et de l'Amour impossible des couples Lohengrin-Elsa, Tristan-Isolde, Parsifal-Kundry, autant d'utopies ou d'impasses et abîmes qui en sont les impacts pessimistes sur notre destinée. Vers 1857, et, s'il faut croire Wagner, à partir du matin même du Vendredi-Saint que nous retrouvons dans l'œuvre, à Enge face à Zurich, jaillit un premier projet de **Parzival,** mais si plusieurs années plus tard, Wagner en remet l'esquisse en prose à Louis II de **Parsifal,** sublimation extrême d'une fascination dua-Bavière, ce n'est que du 25 janvier au 19 avril 1877 que Wagner termine la seconde version, le vrai

* Voir « L'Edcation Musicale », n° 202, novembre 1973.

poème qu'il nomme désormais **Parsifal** pour achever la composition le 13 janvier 1882.

Ces faits doivent se rappeler pour juger objectivement la première utopie de l'œuvre, le vœu de Wagner que Bayreuth, à l'exclusion de toute autre scène, représentât seule **Parsifal** ; il en fut ainsi jusqu'en 1912 aussi longtemps que le privilège légal le permit. On a fustigé l'orgueil de ce désir, qui ne tenait qu'à la prudence et à une légitime prédilection ; pour la plupart les critiques hostiles à Bayreuth et sa religion wagnérienne se fondent sur de telles attitudes qui signalent plutôt une contrainte nouvelle de l'utopie scénographique du compositeur, née du fait historique de la destination de l'œuvre (4). Créé non seulement pour mais par Bayreuth, **Parsifal** introduisait parmi les éléments de sa présence physique et de son authenticité dramaturgique la notion de lieu originel et d'un espace scénique exact, précis. Aussi inévitable que soit désormais la dispersion des tentatives mondiales entre les mains et parmi les idées de nombreux metteurs en scène, aussi utopique que fut l'exclusive wagnérienne le drame a rejoint la destinée de ces ouvrages d'architectures transplantées, toiles ou sculptures arrachées à leur cadre fonctionnel et conceptuel pour tomber dans le domaine mort du musée. Le paradoxe, il est vrai, est que, enfermée à Bayreuth, l'œuvre eût précisément risqué de devenir, en marge de l'évolution scénographique mondiale, une fable morte, témoignage figé de dogme intangible, quand certaines trahisons extérieures de génie lui ont assuré une étonnante survie et une audience attentive, malgré les craintes de Wagner. Une utopie nouvelle eût été d'espérer qu'elle assurât l'universalité d'un message en se jouant en un seul lieu inaccessible au plus grand nombre, et participât sans écho autre que sa propre réflexion à une évolution scénographique à laquelle elle aurait refusé son concours. Au moins doit-on reconnaître que toute œuvre d'art vivant de son lieu de naissance, le problème était posé. E. Souriau l'évoque quand il écrit de toute œuvre d'art : « L'œuvre a droit de se prévaloir de sa présence physique. » (5). **Parsifal** n'est pas seulement un ensemble sonore, littéraire ou scénique mais une conception rêvée pour un cadre donné et peut-être en fonction même d'une acoustique expérimentée qui ne serait pas étrangère à certaines structures musicales de l'œuvre : par exemple l'énoncé successif des thèmes donnés dans le dépouillement des timbres purs du Prélude du 1er acte, les crescendos de l'orchestre puis des voix avant les deux cérémonies du Graal, et l'effet d'étagement des chœurs d'enfants, de jeunes gens et de chevaliers pendant la première cérémonie, la dualité des cortèges avant la seconde, toute une spatialisation sonore parfaite à Bayreuth, devant des auditeurs et spectateurs dont la disposition restituait l'orbe parfait de la dramaturgie grecque pour la première fois peut-être depuis l'Antiquité (6). Intentionnellement nous évoquerions, ou inconsciemment s'impose à nous le symbole de la cathédrale en la cité, inconcevable hors de son cadre social, urbain, et non pas de n'importe quelle ville, mais de tel ou tel rassemblement donné historique d'un peuple et de sa foi, qui prête par exemple au sanctuaire son matériau, sa pierre régionale par laquelle l'édifice s'éclaire de la même lumière que chaque demeure de la ville, devient miroir, reflète son utopie, ainsi que le ressent Maurice Barrès : « N'y a-t-il pas un rapport certain entre le décor qu'une race demande à ses artistes et l'utopie qu'elle porte en soi ? ».

Osons donc l'idée que toute création mondiale de **Parsifal** devrait toujours se recevoir comme un écho venu de Bayreuth et comme l'étape d'un itinéraire imaginaire parti de son Théâtre, auxquel nos jugements devraient toujours se référer. Loin de toute religion wagnérienne ou mystique de l'Œuvre, nous énonçons ici un constat logique de réalité matérielle, de présence physique de l'œuvre à respecter.

Sur cette mystique de l'œuvre, il est vrai que témoins et réalisateurs n'ont jamais rien tenté, surtout à Bayreuth, contre les critiques même si Wieland Wagner et Pierre Boulez y ont songé, qui neutralisât **Parsifal** entre le sacré et le profane, certaines réalisations l'ayant même sursacralisé. Une telle neutralisation ou même, selon le vœu de certains, une désacralisation est-elle possible d'ailleurs ? Le problème sera posé. C'est même le privilège de tous temps accordé à **Parsifal,** que Wagner voyait déjà comme la tour, « qui dépasse jusque haut dans les nuages tout l'édifice des **Nibelungen !** » (7), qui a guidé Wieland Wagner dans son choix en ressuscitant le Festival en 1951 et le caractère exceptionnel de son utopie qui en guida la réalisation. Le **Parsifal** de Wieland Wagner fut la pure convergence des deux contraintes, d'une austérité scénique imposée par la difficile renaissance du Festival, et d'une rupture aussi totale que possible avec un passé politique récent et une idéologique artistique trop aisément assurée de sa longue tradition pour y reconnaître son propre épuisement. C'est donc par une réflexion esthétique que tout le poids du passé pouvait s'abolir et la fonction de l'œuvre se renouveler, non sans qu'elle s'obligeât à être un manifeste au seuil du renouveau et à lancer un message unique. Le thème de Parsifal se prêtait admirablement à signifier non seulement au monde germanique mais à tous, en attente comme le domaine du Graal d'une aube nouvelle, et conscients de l'universalité du Mal, le symbole d'une blessure à guérir d'une Faute commune à tous, d'un renouveau de la grâce au delà des maléfices rompus. Il était donc indispensable d'écarter le climat des années qui précédèrent la guerre, de telle manière qu'en cette rencontre l'austère et le renouveau pussent l'un par l'autre se signifier, le dépouillement scénique devenant celui logique de toute naissance, sans qu'il fût nécessaire d'invoquer les circonstances matérielles qui, ainsi effacées, agiraient mieux dans l'inconscient, et le renouveau s'affirmant comme un écho non des circonstances mais de la pureté austère du drame lui-même.

Un autre aspect d'utopie se créait ainsi de ce que Wieland Wagner devait entendre que le climat,

en apparence à tous égards irréductible à un précédent historique quelconque, de la résurrection de Bayreuth en 1951, enseignât désormais chaque génération et que sa scénographie, dictée par deux nécessités circonstancielles acquît cependant une valeur permanente au moins dans le schéma conceptuel même quand les circonstances auraient disparu, sauf, nous l'avons dit, à l'adapter d'année en année pour qu'au regard de la mutation rapide du quart de siècle que nous venons de vivre l'œuvre ne changeât pas. Un désir légitime reste ainsi d'ailleurs que l'œuvre continue à signifier à chacun cette quotidienneté **sacrale,** au sens impossiblement profane du mot, ce viatique de vie individuelle, confirmant ce que nous venons de dire du rôle de Bayreuth ; c'est, il nous semble, un principe premier de toute mise en scène future, dont la mise en scène de Wieland devrait demeurer l'inspiratrice, que **Parsifal** continue à affirmer la rédemption de chacun de nous par nous-même. C'est là une intention utopique sans doute, contraire même peut-être au texte littéraire apparent, et qui méconnaîtrait ce que le livret oppose d'essentiellement sacré, atemporel à une conception profane et quotidienne ? C'est par le Graal que Parsifal absout, guérit, et, presque en sacrilège, se fait Christ et rédempteur. De plus l'œuvre met en action dramatique un antagonisme de l'individu et de la société, qui sur un plan de tension plus grande encore, et pourtant selon des apparences de solution plus certaine, appellerait à la confronter à **Tannhäuser,** aux principes de réalisation de Götz Friedrich, aux idées de Henri Pousseur, que nous avons précédemment abordés (8). Ces principes de G. Friedrich, d'une actualisation constante de la scénographie par la dictée même de la société qui entoure la vie contemporaine de l'œuvre s'appliquent ici en ce sens que si le metteur en scène conçoit l'action de **Parsifal** en se fondant plus sur la société du Graal que sur l'aventure solitaire du héros, d'Amfortas, de Klingsor, de Kundry ou de Gurnemanz, le message reste individuel par le retentissement personnel de la représentation sur chacun de nous. Comme nous l'avons ressenti pour **la Walkyrie,** le problème scénographique, tel que le pose en particulier Götz Friedrich est extrêmement difficile, voire insoluble, s'il faut croire Wagner lui-même. Dans un article paru en 1878 — au moment même où il écrit **Parsifal,** « Wagner étudie les rapports qui existent entre les œuvres de premier plan et l'époque à laquelle elles appartiennent et il y découvre la source de probèmes qu'il qualifie de tragiques : il y aurait là, à son avis, un conflit auquel il est impossible de trouver une solution, impossible également de se soustraire. [...] C'est une tentative vouée à l'échec que d'espérer traduire une œuvre du passé, sans la défigurer, dans la langue d'aujourd'hui ; et il est aussi vain de risquer un retour en arrière, hors du présent (9). Nous en saisissons l'aspect complexe de l'utopie parsifalienne, du rêve impossible de Wagner sur son œuvre, et donc de l'utopie d'un scénographe qui, toutes idéologies pouvant prétendre se justifier selon la thèse qu'une œuvre affirme sa richesse humaine par l'ouverture la plus innombrable à toutes interprétations, voudrait, sans trahir, désacraliser **Parsifal** dans l'expression socialisante de la conviction d'une collectivité cernée, ou au contraire lui assurer la pure liturgie (fût-elle la négation magique de Klingsor) pour un message messianique ou infernal annoncé à chacun, quand l'essence même du drame, sa force créatrice est la plénitude, la densité et l'indissociable des tensions premières, sacrale et profane. L'œuvre réunit dans les mêmes personnages les oppositions les plus flagrantes : la naïveté de Parsifal, voire sa stupide innocence, inaccessible au sens de la cérémonie, aux jeux des filles-fleurs ou de Kundry sur lui, dont seule la brûlure des lèvres lui sera un signe, quand sa fonction d'élu et de prédestiné lui impliquerait une science infuse du Monde ; l'animalité à la fois pure et sensuelle de Kundry, écartelée à se réaliser dans la soumission volontaire et la volonté passive, si cela peut se dire, à servir, « avec une fidélité de chienne », écrit Wagner, et dans une grandiose déchéance ou dans sa splendeur dégradante, le monde de la Faute et celui de Dieu, familière et médiocre réalité quotidienne du domaine du Graal, ou exceptionnelle irréalité démoniaque et possessive du domaine de Klingsor, corps sublimé aussi bien par l'illusion que lui confère la Magie du Mal que par son effacement au sein de l'enchantement sacré, âme à ce corps arrachée par l'abîme ou par l'extase mystique. L'œuvre est ainsi blasphème et Mystère, et presque une Messe s'il fallait suivre certains, sacrilège et sacrale, orgiaque et cérémonielle, ostentatoire et hermétique, et chacune de ces intentions ne peut se dramatiser pour nous qu'en vivant son opposition à l'intention contraire, chacune appelant l'autre à se tendre contre elle. Cette dramatisation ne s'atteint donc que si les éléments abstraits non scéniques deviennent des présences aussi exacerbées, des réalités charnelles aussi violentes ou pures que les idées métaphysiques sur lesquelles l'œuvre fut conçue. La scénographie doit attirer en elle la fonction musicale et l'expression littéraire jusqu'à un point de saturation magique ou sacrale telle que nous en ressentions une cristallisation, une évidence charnelle, une vie imminente d'objet hanté, du divin et de l'infernal, et donc en des dimensions les plus « spectaculaires, les plus tendues pour créer en nous la **durée** psychologique la plus atemporelle, infinie, et l'espace intérieur le plus disponible, d'un vide préalable effrayant de nos contingences, nous dirions presque d'une densité inconcevable du Vide en nous, toutes attentes indispensables à l'Evénement. L'antagonisme extrême est nécessaire non pas seulement à l'envoûtement banal du public, mais à la hantise de l'âme de chacun, appelé à la fois à donner un écho individuel et à une participation collective sur le problème essentiel du manichéisme du monde entre vie spirituelle et fascination charnelle. La musique, la scène, le texte — ces trois domaines qui se contredisent parfois eux-mêmes — pourraient-ils ainsi combler chacun de nous sans heurt en effaçant les contradictions de l'œuvre alors que l'idéal dramaturgique serait l'exaspération absolue, et presque jusqu'à

l'insoutenable, de chaque image du sacré ou de chaque geste de profanation. Le mysticisme du Graal doit se donner comme insurpassable, et les données originelles, musicales et littéraires invitent déjà en ce sens le scénographe, mais le pouvoir de Klingsor, le sensualisme de tout le deuxième acte doit aussi jouer jusqu'aux limites extrêmes.

Or cette tension extrême est impossible, qui obligerait chaque intention à une surenchère scénographique inacceptable. Pour les cristallisations du monde du Mal, le danger serait immédiat d'une banalisation décadente dont Parsifal deviendrait une négation même de son ontologie, une de ces œuvres « d'assouvissement », dont parle Malraux (10), en sursaturant l'érotisme pourtant indispensable du deuxième acte. Si l'intention réelle mais implicite, ou parfois avouée de Wagner devait se prolonger au delà des données premières, comme on l'a fait en d'autres drames mis aujourd'hui en scène, les filles-fleurs aussi bien que Kundry, vénéneuses, animales ou ne s'animant que par magie d'une vie végétative trouble d'instincts primaires, de tropismes de faim, de sommeil, de contacts, défieraient, même de nos jours, ce que l'Opéra souhaite accepter. Si Wagner décrit « de belles filles... vêtues d'habits jetés à la hâte ou entièrement vêtues de fleurs, fleurs elles-mêmes, c'est moins pour l'image fantastique, irréelle qui convient et pour donner une vision de créature sans vie réelle, que pour en voiler la seule séduction corporelle. Il en ressentit tellement l'imperfection, l'inachevé et à la fois la basse fonction qu'il donnait à leur séduction, qu'il s'écria : « Ah ! je suis saisi d'horreur à l'idée de toutes ces créatures costumées et fardées... et après avoir créé l'orchestre invisible, je voudrais aussi inventer le théâtre invisible » (**Journal de Cosima**, 23 septembre 1882). S'il décrit Kundry, extrêmement belle, éblouissante, « entièrement transfigurée... couchée sur un lit de fleurs, et drapée d'un voile à demi transparent, de style étrange, à caractère vaguement arabe », ces indications de scène sont échappatoires, qui lui en masquent l'intention réelle en lui évitant d'affronter l'exigence de l'apparition avouée de Glasenapp le metteur en scène : « A vrai dire... elle devrait être étendue, telle une Vénus du Titien, dans toute la beauté de sa nudité. » Ce souvenir évident de Tannhäuser, qui posait le même problème, révèle une autre impasse : si dans **Tannhäuser l'**opposition du sacré et du profane se joue en deux héroïnes, qui peuvent se préserver chacune du climat de l'autre, même si l'interprète, nous l'avons vu est unique, et qu'en profondeur Vénus et Elisabeth soient deux images d'une fascination, Kundry, être double, est scéniquement une, et le scandale joue et s'aggrave sur elle, que ses gestes soient les mêmes, et les mêmes les cris, dans les deux climats. Il n'y a guère et scéniquement rien de différent entre les caresses qu'elle tente sur Parsifal dans le jardin de Klingsor et celles de sa chevelure dénouée plus tard sur les pieds du héros, autrefois proie convoitée, aujourd'hui élu divin ; entre l'encens de Klingsor et le flacon d'or qu'elle verse en onction sainte près de la fontaine au matin du Vendredi-Saint ; et la palpitation charnelle constante de son rôle et de sa voix est la même, qu'elle se créée de son désir ou de l'imminence du divin en elle.

Ce respect cependant d'une convention théâtrale, ce refus d'une érotique totale vinrent peut-être d'une intuition que l'opéra devait retenir la participation et la magie scénique dans les limites au delà desquelles le théâtral disparaît ; si la participation psychologique du spectateur est entière, le concept même du théâtral s'efface, l'illusion essentielle au genre se ruine et le message dramaturgique lui-même disparaît.

C'est, il est vrai, plus encore, la fonction mystique et ses conséquences extrêmes dont se sont irrités davantage la plupart. Au risque que sans cela l'œuvre ne porte, Wagner a dû permettre par la musique et le texte que la mise en scène atteigne un paroxysme égal de la sacralisation, en toutes les conséquences impossibles à tenir peut-être, mais remarquons le, selon des limites moins apparemment dangereuses, au moins à l'époque, qui aujourd'hui rencontrent le refus : mystique de l'édifice de Bayreuth lui-même entretenue en grande partie autour de ce seul chef-d'œuvre, refus que nous avons reconnu de partager l'œuvre avec le reste du monde, défense d'applaudir, sinon les deux actes sacrés, au moins le 1er, adoration et fascination et finalement mort de Kundry devant l'élu de Dieu, cérémonies du Graal en tous points pareilles à la Communion chrétienne et devenue même depuis plus sublimes, hiératiques et émouvantes que le spectacle d'irritante et réaliste familiarité, totalement désacralisée que celles qu'offrent aujourd'hui les églises. La tension des paroxysmes, réussite dramaturgique incontestable, jette pourtant dans l'œuvre une pierre de scandale ; même si la séparation pouvait être totale entre les actes et les domaines du Graal et de Klingsor, entre Sacré et Profane, une osmose, ne serait-ce que celle des thèmes et leit-motive, donne de l'un à l'autre une eau trouble. Pire, il est aisé de montrer que le 1er acte sacré est hanté par la Faute et le Mal, et menacé, encore et déjà, par une sourde séduction du passé mauvais et de ce qui pourrait survenir à nouveau ; que le deuxième acte essentiellement profane, même si ce profane se heurte continuellement à la pureté de Parsifal, s'auréole ainsi d'être l'égal du divin, se magnifie de cet affrontement à un espace sacré battant dirait-on contre l'espace scénique, et comme si la splendeur retrouvée de Kundry, finalement accordée à une attente obscure de l'œuvre elle-même, fût un permission divine sur les pouvoirs de Klingsor et pût se prolonger au delà de la fin des enchantements pour peu que Parsifal l'eût désiré ou qu'il y ait seulement songé. En échos, l'ambivalence des questions et suppliques de Kundry, son appel au sentiment filial pour l'embrasser : « Celle qui jadis te donna vie et corps... dernier salut, bénédiction de mère, elle t'envoie, premier baiser d'amour et de joie. » (11), à la rédemption par l'amour : « Celui que [...] maintenant j'ai reconnu [Le Christ], unie

à toi, fût-ce qu'une heure, sur son cœur laisse-moi pleurer et [...] perdre en toi mon péché, être en toi délivrée », et ce chantage qu'elle conduirait Parsifal vers Amfortas s'il se donnait à son désir, toute cette tentation apporte à la profanation qu'elle tente la séduction fallacieuse de la sincérité par la beauté de la voix. Comme la brûlure sur les lèvres de Parsifal éveille en lui le souvenir de celle, honteuse, d'Amfortas, chaque geste, chaque moment, chaque phénomène musical de l'acte naît à un imaginaire du Sacré compromis par le Mal dans une insoutenable promiscuité soudain captée au profit du sacrilège, un alibi des pires marchandages et une scène entière prête à s'abîmer dans une signification toute contraire pour peu qu'un metteur en scène voudrait sciemment trahir, et à la limite donner la conviction que la véritable Kundry est celle de Klingsor et tout le reste mensonge.

En ce sens, on irait jusqu'à dire, et une mise en scène jusqu'à proposer ce que la psychanalyse ne reculerait pas à affirmer : l'onirisme éveillé du IIe acte, dont chaque apparition serait fantasme de Parsifal, et secret désir d'une nature seconde autant que fantasmes de Klingsor, rêves adverses précipités sur scène, intense lutte intérieure même d'un même homme rebelle à toute séduction, par mutilation de sa chair, la plus basse des capitulations, ou par naïveté, la plus grande des vertus, selon Bachelard, qui seule ouvre le monde, nous l'avons ressenti près de Siegfried. Un principe de scénographie du ballet des filles-fleurs devrait être cette totale fantasmagorie nocturne née de la pensée même de Parsifal, comme une initiation imaginée pour lui seul. C'est bien d'ailleurs à une série initiatique que toute la scène fait penser : Parsifal provoque les chevaliers asservis, les blessent, et ce geste fait naître les filles, comme si des blessures même données à l'Autre, à ce Double démoniaque de lui-même, naissaient les fantasmes de la sensualité. A cet égard, l'un des rares moments intéressants de la mise en scène de **Parsifal** à l'Opéra de Paris (1972-74) est l'admirable miroir d'Utopie qui se créait brièvement au début de l'acte II, à l'arrivée de Parsifal. Un vrai miroir, en fond de scène obliquement tourné vers la salle renvoyait par-dessus le mur d'enceinte du jardin l'agitation initiale des chevaliers, le combat, les premières irruptions furtives des filles-fleurs, en des effets de lumières nocturnes insaisissables ; notre déception était d'autant plus grande ensuite devant le décor du jardin lui-même, des filles-fleurs et de Kundry surenchérissant sur ce qui irritait Wagner et sur le décor passéiste et les costumes d'une extravagance florale injustifiable. Combien fut préférable la solution de Wieland Wagner, se résumant en deux données reflétant admirablement le fantasmatique utopique, l'insaisissable désir : l'éphémère et l'obsession ; l'éphémère des filles-fleurs surgissant, légères flammes de nuit, toujours en mouvement ou se groupant autour de Parsifal au rythme d'une seule palpitation, disparaissant, se brisant, renaissant et s'anéantissant, plus présentes encore par les voix cernantes qu'elles rejoignent un instant comme pour y puiser leur vie... L'obsession, par l'immobilité de statue de Kundry, marbre vivant, à la fois invincible et inaccessible de donner à sa voix l'ivresse de ce que le corps immobile n'ose plus faire et de refuser au désir que Parsifal refuse lui-même en lui ce que la voix semblait promettre ; Wieland Wagner atteignait ici, autant que dans le hiératisme des cérémonie du Graal et dans la lumière immatérielle du Lac sacré ou de la fontaine, notre Utopie la plus profonde qui est celle du drame tout entier, le désir de dénouer ce manichéisme de notre nature humaine.

Eclate ainsi l'Impossible de la Scène wagnérienne de **Parsifal** : la puissance d'opposition du Bien et du Mal donne l'incertitude que Wagner n'aurait appelé la possibilité des paroxysmes du sacré qu'en vue d'un sacrilège plus violent ; les exégètes les moins indulgents pencheraient pour le fait que Wagner aurait inconsciemment peut-être si exalté ce sacré pour provoquer le plus grand vertige de la séduction de l'acte de Klingsor. Par cet acte, qu'elle soit victime ou complice, Kundry n'est plus la sublime possession consciente mais passive du Mal, et à la fois, abîmée dans un total renoncement à sa beauté, à la joie, à l'amour et même à son salut, mais l'idole d'autant plus fascinante qu'elle apparaît comme la dévastation adorable, au sens vrai du mot, d'un but sacré, auquel le spectateur pourrait ne plus vouloir, à cause d'elle, participer. Ivresse du Mal d'asservir ainsi à l'intention du plaisir celle qui jusque-là se montrait docile à l'accablement de sa malédiction, de tenter par elle celui que Gurnemanz a pressenti pour le Parfait et de substituer à la cérémonie ésotérique du Graal à laquelle Parsifal a résisté, les plaisirs sans mystère des filles et de Kundry. Même alors dans le troisième acte, les scène presque évangéliques et sacramentelles où Parsifal accepte l'hommage de Gurnemanz et de Kundry se chargent presque d'une idolâtrie et de gestes chargés, nous l'avons reconnu, des souvenirs des tentations du jardin de Klingsor et entretiennent ainsi une double appartenance de la durée dramaturgique, le Mal cerné par la perfection du sacré, l'infernal se diffusant dans le domaine du Graal avant même d'être apparu et après avoir été détruit.

Un univers double aux apparences d'égale puissance s'offre, et comme toujours chez Wagner règne, non pas une **ambiguïté** réelle à laquelle croient certains critiques, au risque que l'œuvre s'en dévalorise, mais une **ambivalence** enrichissante, dans un refus du choix ontologique, ou mieux dans la volonté de ne pas dicter l'orientation de l'univers reconnu, et, par nécessité dramaturgique, de maintenir disponible à l'extrême le témoin, de jouer sur lui le jeu de l'impossible, de l'utopie absolue, en n'apaisant pas l'admirateur du sacré, en n'assouvissant nullement le désir du sacrilège, en maintenant les deux pouvoirs, les deux aspirations, l'exaltation des deux Mondes, de la Transcendance et de la Perversité, d'irriter réciproquement les deux espérances adverses. En fin de jugement, où est la vérité de **Parsifal**, si le drame est à double miroir ou un miroir à deux foyers.

Après la **Tetralogie** et comme elle, **Parsifal** a permis trop d'aberrantes interprétations, s'est peut-être donné comme source trop accessible de philosophie ouverte à toute erreur. On sait l'idéologie de puissance que la **Tetralogie** a fait naître contre la vérité même de son message, on devine la religiosité malsaine dont peut être, à chaque instant de l'œuvre, être accusé, l'auteur de **Parsifal.** Nietzsche n'a pas manqué, le premier, de se révolter. Au miroir de ces deux œuvres, cependant, souvent désormais mal entendues après tout un siècle dont tout un limon de divagations a pu altérer jusqu'à leur matière musicale, il faudrait, au seuil du centenaire de l'**Anneau** et maintenant que Wieland Wagner s'éloigne du domaine du Graal, préserver les tentatives futures ; peut-être donnerions-nous à Wagner la parole en lui confiant ce rêve de Nietzsche, paradoxalement et comme une revanche du maître contre son disciple prodigue :

Pourquoi ai-je éprouvé en rêve une terreur telle que je me suis éveillé ?

N'ai-je pas vu s'approcher de moi
un enfant tenant un miroir ?

« O Zarathoustra, m'a dit l'enfant, regarde-toi dans ce miroir ». Et ayant jeté les yeux sur ce miroir, je poussai un cri, et mon cœur frémit car ce n'était pas moi que je voyais, mais la face grimaçante et le rictus d'un diable.

En vérité, je comprends trop bien le signe et l'avertissement que me donne ce rêve : ma doctrine est en danger, l'ivraie veut passer pour froment.

Mes ennemis sont devenus puissants et ont défiguré ma doctrine, si bien que mes amis se sentent honteux des dons que je leur ai faits.

J'ai perdu mes amis ; voici l'heure d'aller quérir mes amis perdus. »

(L'Enfant au Miroir) (12)

---

(1) Le 1er acte de **Gotterdammerung** est de 1870 et le drame entier est terminé en 1874.

(2) « Les cérémonies du Graal sont bien autre chose [que la Messe]. Et le sang dont il est question n'est pas celui de l'Eucharistie [...] Ici il s'agit du **sang matériel** [...] Et les cérémonies du Graal utilisent l'Esprit pour régénérer la matière (cf. Jacques Bourgeois, **Richard Wagner**, Paris, Plon, 1959, p. 217).

(3) Le doute qui la ronge sur l'identité de Lohengrin ne peut s'achever que dans la Mort, par la révélation.

(4) Evoquant ce vœu wagnérien, J. Bourgeois écrit : « On ne dira jamais assez à quel point il avait raison (op. cit. p. 231).

(5) E. Souriau, **La Correspondance des arts,** Paris, Flammarion, 1947, p. 50 (voir tout le chap. XII : **Existence physique** de l'œuvre).

(6) Sauf erreur, et en exceptant le **Teatro olimpico** imaginé à Vicence par Palladio en 1680, et terminé après sa mort.

(7) Lettre à Louis II de Bavière, citée par M. Beaufils, **Parsifal,** préface pp. 23-24, Paris Aubier, 1964.

(8) **Solitude créatrice et Société** et **Opéra et scénographie** (IV - V - VI - VII), **L'Education musicale** (1972-73) et depuis le n° 202.

(9) « Le public dans le temps et dans le milieu, en 1878, au moment même Wagner écrit **Parsifal** ; cité par Carl Dalhaus, l'Esthétique de Wagner, dans **Programmheft** VIII, 1970, **Parsifal,** Bayreuth, p. 54.

(10) **Les Voix du Silence**

(11) Trad. Marcel Beaufils, **Parsifal,** édit. bilingue, Aubier-Montaigne, pp. 149 et suivantes.

(2) Nietzsche : **Ainsi parlait Zarathoustra,** coll. bilingue Aubier-Flammarion, trad. Geneviève Blanquis, 1969, pp. 188-189.

COMMUNICATIONS DIVERSES

CONCOURS INTERNATIONAL DE VOCALISTES

A 's-Hertogenbosch (Pays-Bas) : du 31 août au 11 septembre 1974. La participation au concours est ouverte aux chanteurs et aux cantatrices de toutes nationalités, nés après le 31-12-41. Délai d'inscription : 19 juillet 1974.

Pour tous renseignements complémentaires, s'adresser à : Stichting 's-Hertogenbosch Muziekstad, Hôtel de Ville, 's-Hertogenbosch, Pays-Bas.

FORUM INTERNATIONAL DE CLAVECIN

Présidé par Rafael Puyana, ce Forum se tiendra à Paris du 7 au 20 août 1974.

Le renouveau du clavecin a pris un grand développement ces dernières années. Ainsi existe-t-il une évolution des idées sur l'interprétation et sur la facture instrumentale ; la réceptivité du public suit cette évolution avec intérêt.

Dans chacune de ces deux activités parallèles et complémentaires, différentes tendances se dessinent. Ne risquent-elles pas de se cloisonner ?

Il serait excellent, pour l'intérêt des interprètes et des facteurs d'abord et pour l'intérêt général de la musique aussi, que se créât une occasion de rencontres, échanges de vues ou dialogues.

C'est le but du « Forum international du clavecin » organisé dans le cadre du FEP. Les interprètes, que la facture instrumentale intéresse, et pour cause, y rencontreront les facteurs. Les jeunes clavecinistes y rencontreront les maîtres et le public sera convié à des séances musicales, animations et concerts.

Exposition et présence des facteurs avec démonstrations (Dowd, Bedard, Heugel, Sidey, Schutze, A. Burnett, etc.).

Exposition d'instruments prêtés par des musées ou des collectionneurs.

Animations, colloques, débats entre les facteurs, interprètes, compositeurs, musicologues en séances publiques.

Exposés et conférences pour les jeunes interprètes, ouverts au public, par E. Chojnacka, H. Dreyfus, R. Puyana et les interprètes présents (interprétation, basse continue, ornementation, musique contemporaine, musicologie).

Chaque jour, à 18 h 30, séance publique dans le cadre du Festival estival (concert de clavecin, conférence, colloque, démonstration de facture instrumentale, initiation à la connaissance du clavecin).

S'adresser à Festival Estival de Paris, 5, place des Ternes, 75017 Paris. Tél. : 227.12.68.

LES 11es FETES MUSICALES DE LA SAINTE-BAUME (28 juillet - 10 août 1974)

Les 11es Fêtes musicales de la Saint-Baume souhaitent avancer dans l'esprit des fêtes musicales de l'an dernier, celui d'une vraie fête où la Musique omniprésente est l'œuvre de tous.

Il s'agit pour un groupe partageant la vie de la Sainte-Baume de vivre pendant 13 jours une véritable fête musicale alliant si possible la qualité d'un Festival (les concerts sont ouverts à tout le public de la région) et celle d'un art de vivre sur le mode de la fête, intégrant la Musique à tous les niveaux : parents - enfants, pratique - reflexif.

C'est un choix de notre part de réagir contre une mode qui n'accorde de valeur qu'aux activités manuelles, concrètes, et de vouloir lier indissolublement l'approche concrète du phénomène musical et la réflexion de ce phénomène, seule condition pour ne pas se laisser éblouir par n'importe quelle musique et pour pouvoir en assimiler certaines autres.

Cette année tenant compte du fait que certains musiciens cherchent, d'une manière encore informelle, à redonner à la musique le pouvoir d'une magie libératrice, qui ne soit plus délirante mais consciente, le thème choisi est : « Musique et Magie d'aujourd'hui ».

Le lieu de la Sainte-Baume permet certainement de repenser et de vivre cette valeur vieille comme le monde.

Du 28 juillet au 10 août seront présents à la Sainte-Baume : OHANA, STOCKHAUSEN et Didier DENIS, ainsi que de nombreux interprètes français et étrangers.

Aux ateliers du matin (chorégraphiques, instrumentaux, vocaux, et ateliers d'enfants), aux séances d'analyses de partitions, de répétitions publiques, aux films (sur les formes de magie primitives), aux rencontres avec les compositeurs présents et les chercheurs (sur des thèmes comme la musique et l'expérience religieuse, la musicothérapie...) s'ajoutent deux innovations :

— Certaines œuvres seront rejouées à différentes heures de la même journée, mais surtout il y aura des concerts de « l'AUBE », du « MATIN », du « CREPUSCULE » et de la « NUIT »...
— Une partie du travail d'atelier débouchera sur la création d'une œuvre « magique » que Maurice OHANA est en train d'écrire à notre intention pour les voix des participants et une formation instrumentale professionnelle.

Renseignements et inscriptions, dès à présent, au SECRETARIAT des Fêtes Musicales, 19, rue Vauquelin, 75005 PARIS.

Grands Concerts de la Nuit - 21 heures :

29 juillet : Concert de Musique de Chambre et de Danse avec le Trio ARMENGAUD-ARRIGNON-SABOURET (piano, clarinette, violon ou alto). Chorégraphie de Wes HOWARD - SCHUMANN : Märchenerzählungen ; BANCQUART : Proche (création) ; STRAVINSKY : Suite de l'histoire du soldat - **Didier DENIS** : « Sacrifice » (création avec chorégraphie) ; BARTOK : « Contrastes ». — **31 juillet :** Alphabet pour Liège de K. STOCKHAUSEN pour un ensemble de musiciens allemands. **Direction : K. STOCKHAUSEN.** — **3 août :** Chœur et Orchestre de l'O.R.T.F. de NICE sous la direction de Boris de VINOGRADOV, Jocelyne TAILLON, contralto - FALLA : L'Amour Sorcier ; XENAKIS : Metastasis ; OHANA : Llanto por Ignacio Sanchez Meijas. — **6 août :** Récital de Chant par Jocelyne TAILLON, contralto - BRAHMS, MALHER, DEBUSSY, FALLA, BACH. — **9 août :** Création de « l'Office des Oracles » de OHANA pour l'Atelier vocal des Fêtes Musicales de la Sainte-Baume et l'ensemble l'ITINERAIRE. Direction : Boris de VINOGRADOV, J.-F. MONOT, et **Maurice OHANA.** Soliste : Jocelyne TAILLON.

Concerts du Crépuscule - 18 heures :

29 juillet : Récital de Jean-Pierre SABOURET, violon - DEBUSSY, WEBERN, JOLIVET, BARTOK. — **4 août :** Récital de Jean-Pierre ARMENGAUD, piano - BARTOK, CHOPIN, JOLIVET, STOCKHAUSEN. — **7 août :** Récital de Michel ARRIGNON, clarinette - WEBER, DEBUSSY, SAGUER, STRAVINSKY.

Concert du Matin - 11 heures :

5 août : Messe MOZARABE (GREGORIEN).

Concert de l'Aube :

8 août : Concert par les INSTRUMENTISTES AMATEURS.

CENTRE MUSICAL INTERNATIONAL DE J.-S. BACH FESTIVAL INTERNATIONAL DE SAINT-DONAT (Drôme)

Du 28 juillet au 12 août : récitals d'orgue, orgue et orchestre, musique de chambre, etc., J.-S. Bach, Haendel, C.P.E. Bach, F. Geminiani, M. Schneider, M. Cl. Alain, orchestre de chambre J.-F. Paillard, chœurs du Conservatoire de Calence, etc.

S'adresser à : Syndicat d'Initiative, 26260 Saint-Donat. Tél. : (75) 45-10-29.

HUITIEME FESTIVAL DE MUSIQUE

De Châteloy et Souvigny en Bourbonnais, du 11 août au 31 août : musique du XIII[e] au XVI[e] siècle, Danzi, Stamitz, Vivaldi, Damase, Chopin, Debussy, Dvorak, Brahms, Haydn, Mozart, Carissimi, Hindemith, Nivers, Loeillet, Haendel, Boyvin, Couperin, Teleman.

S'adresser à : Secrétariat du Festival : Mme Cacheux, Châteloy, 03190 Hérisson.

FESTIVAL DE LA COTE LANGUEDOCIENNE

Du 23 au 30 juillet, à Béziers.

Divertissement lyrique d'Offenbach à nos jours : Bach, Haydn, J. Bondon, P. Ancelin, Fauré, Milhaud, Chabrier, R. Calmel. Hommage à Fauré, Mozart, Vivaldi, A. Tisné, R. Calmel. Divertissement polyphonique sur le folklore français et étranger.

S'adresser à : Syndicat d'Initiative, allées P.-Riquet, 34500 Béziers. Tél. : 28-44-57.

STAGES A CŒUR JOIE

Stages de formation chorale premier degré : 6-14 juillet : Forrières, Belgique ; 15-24 juillet : Dinard ; 16-26 août : Vaison-la-Romaine.

Stages premier et deuxième degrés jumelés : 15-25 août : Cervera, Espagne ; 17-25 août : Easenhall, Angleterre.

Stage direction chorale et interprétation : 21-31 juillet : Vaison-la-Romaine.

Stage spécialisé pour chefs de chanterie (chorales d'enfants de 8 à 13 ans) et pré-chanterie (tout petits de 5 à 7 ans) : 1-10 juillet, Laguiole Aveyron.

Stage solfège : 6-14 juillet : Forrières, Belgique.

Stage solfège, deuxième degré : 5-12 juillet : Vaison-la-Romaine.

Stages instrumentaux : a) Orgue et clavecin, 10-18 juillet : Aubigny-sur-Nère, Cher - b) Vacances en musique, 1-12 juillet : Vaison-la-Romaine.

Stage d'interprétation « jeunes chanteurs », 27 juillet - 4 août : Vaison-la-Romaine.

Autre stage (voile-chant choral), 19-30 août : Laguiole, Aveyron.

Enfants et familles : a) Colonies (branche chanterie, enfants 8 à 12 ans), 1-23 juillet : Laguiole, Aveyron ; 9-30 juillet : Mattaincourt, Vosges - b) Activité musicale en famille, 17-25 août : Villedieu, Vaucluse.

ERRATUM

L'article sur « les Variations sur un thème expérimentiel » de M. Chevalier paru dans le n° 208 de mai 1974, page 13/301, contient une erreur d'impression.

Au lieu de : $\frac{1}{2}$ $\frac{n}{12}$

lire : $\left(\frac{1}{12}\right)^{\frac{n}{2}}$

ACTIVITÉ D'ÉVEIL ARTISTIQUE

par Madeleine MABILAT
Professeur d'Education Musicale à l'E.N.F. de Melun

A L'INTENTION DES MAITRES DU CYCLE ELEMENTAIRE

Si la « théorie doit naître d'une évidence expérimentale », c'est peut-être ce que les enfants découvriront à travers la proposition des cellules rythmiques travaillées, exécutées et codées sur les chapitres 9-10-11-12 de Flûtécolière, 1er cahier (Sudel). Ce développement du sens rythmique qui assure des acquisitions et des notions indispensables précédant la rigueur de la mesure, doit être une initiation méthodique résolue par la pratique des percussions et de la flûte à bec. Mais, les activités étant collectives, ce ne sera pas ralentir le travail que de réviser : c'est ce que propose « Flûtécolière » jusqu'à la fin des chapitres sur le plan rythmique. Par contre, à travers la flûte à bec de nouvelles hauteurs (sons) animeront l'élément mélodique, et la culture auditive s'en trouvera enrichie.

Ainsi

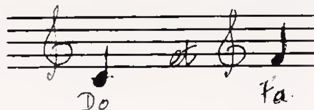


p. 30

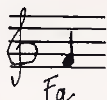


p. 32

seront l'objet de jeux sensoriels (jeux habituels), de même que

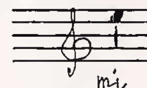


Remarque :

- Pour do : souffler très doucement.
- Pour le son 

choisir le doigté selon la flûte adoptée (baroque ou moderne).
- Doigté pour la flûte baroque, voir figure p. 7 (base avec petits trous), doigté de Jacques Hotteterre (1680-1760).

Les chapitres 15-16-17 exploitant sept et huit sons serviront de révision et de base pour un **répertoire,** à travers lequel on peut inclure les derniers chapitres (18-19) qui proposent un autre son à acquérir :

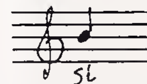


La musique étant une langue vivante, elle permet de communiquer avec autrui : d'où la nécessité d'un répertoire. S'il est déjà commencé, il se poursuivra en révisant **cinq sons :**
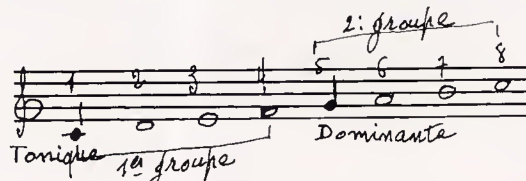


dans Flûtécolière, 2e cahier, avec les chapitres I, II, III.

Le chapitre II indique un **2e doigté pour le son :**



quant au chapitre III, on peut y dégager, si l'on veut, la **notion de tonalité.** Pour cela, observer le **son** qui termine chaque chant : ce son s'appellera **Tonique** (qui détermine le ton).

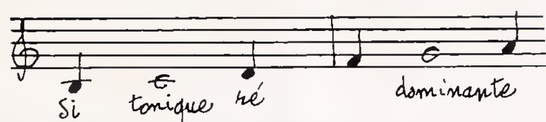
En partant de ce son I, faire trouver le 5e, dans cette succession de **8 sons** partagés en deux groupes de 4 qui représentent un ton, c'est-à-dire une gamme :
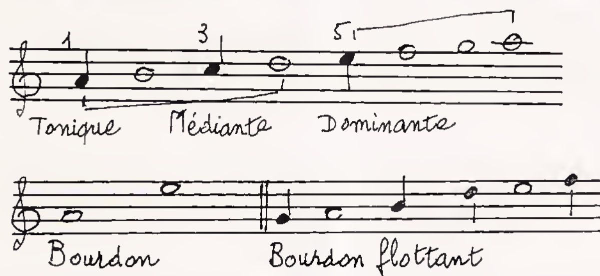


- Do est le 1er son du 1er groupe, c'est la « Tonique ».
- Sol est le 1er son du 2e groupe, c'est la « Dominante ».

En associant la Tonique et la Dominante, on pourra sur un carillon ou xylophone ou métallophone, faire un accompagnement libre appelé **ostinato mélodique** : c'est le **bourdon.** Si l'on veut enrichir cet accompagnement d'autres sonorités exprimées librement, il suffira d'exploiter les sons situés au-dessus et au-dessous de la Tonique et Dominante : ce sera le

« bourdon flottant ». Ex. :
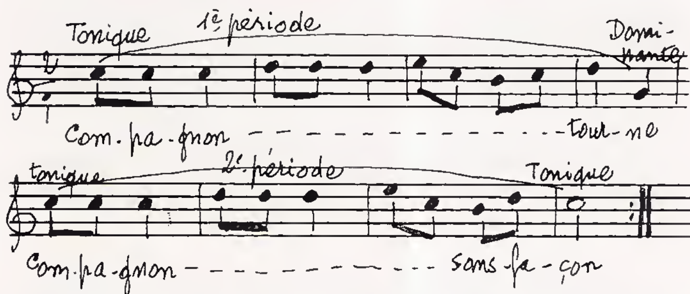


idem pour le ton de **la mineur.** Ex. :



A travers ces observations, on peut également faire remarquer que les appuis mélodiques des chants sont axés sur la Dominante et la Tonique, ce qui détermine le sens du phrasé (la phrase musicale).

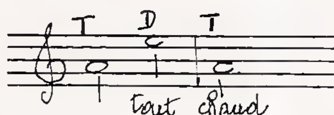
Par exemple, dans « Compagnon gai luron » p. II :



Cette phrase musicale est formée de **2 périodes** (en français, on dirait 2 propositions) :

- 1re période « Compagnon... Tourne » (appui sur Dominante).
- 2e période « Compagnon... sans façon » (appui sur Tonique).

L'arrêt de la 1re période sur la Dominante évoque une ponctuation (virgule par ex.), l'arrêt sur la Tonique souligne la fin de la phrase : comparaison avec virgule et point dans la ponctuation en français. L'équilibre provoqué par la Tonique est déterminant ; on peut l'observer également dans « Une petite poule grise » où la mélodie se termine par :

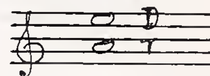


Cette réflexion sur la langue musicale amène un **jeu de reconnaissance de phrases** (ou dictée active) dirigé par des meneurs de jeux.

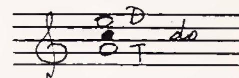
Par exemple, dans « Une petite poule grise » :

- recherche des périodes (il y en a 4),
- reconnaissance de ces périodes (le chant est appris, et par la flûte à bec on présentera les phrases **en désordre),**
- on les replacera **en ordre.**

La fin du chant ponctué par la Dominante et la Tonique en superposition :

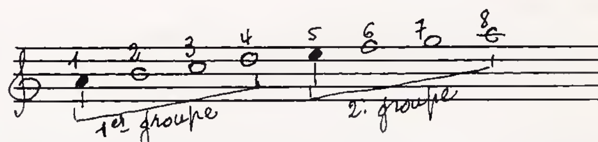


provoque une polyphonie où se glisse un troisième son au centre « DO ».

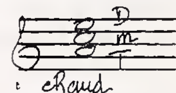


Ces trois sons simultanés donneront la notion de l'**accord parfait :** observons la place du son « do » dans la tonalité de **la mineur.**

Si I est la Tonique - Si 5 est la Dominante
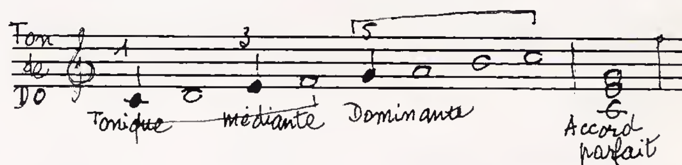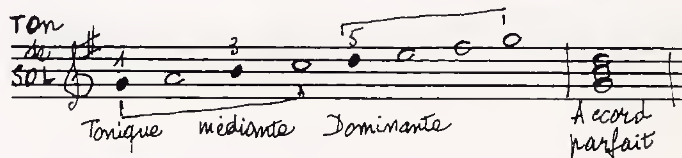


le 3e son placé au 3e degré par rapport à I s'appellera la **Médiante** : l'association de la Tonique, de la Médiante et de la Dominante constitue l'équilibre, c'est l'accord parfait. Il indique la **Fin.** Ex. : dans le chant « Une petite poule grise » :
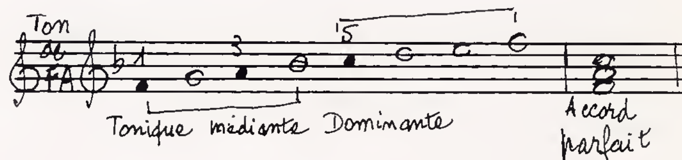


- Pour son exécution à la flûte à bec, former 3 groupes (idem pour les voix).

Remarque. — Dans toutes les tonalités, l'accord parfait se retrouve de la même manière. Ex. :







(A suivre.)

NOTRE DISCOTHEQUE

par Hervé MUSSON

RENAISSANCE FRANÇAISE ET ANGLAISE. — Quintette de cuivres de Paris — Enregistrement DECCA Stéréo 7198.

De quoi ravir plus d'un !

Les œuvres d'abord, leur interprétation, et la tenue de l'enregistrement dominent dans le genre bon nombre d'autres réalisations discographiques.

Au programme : **Suite de danses d'ANTHONY HOLBORNE, pavane de THOMAS FORD ; quatre airs de cour de JOHN DAWLAND ; marche et canzone pour les funérailles de la Reine Mary** (la fille du roi James II épouse de Guillaume d'Orange) de **HENRY PURCELL ; Six chansons françaises** du XVI[e] siècle, **Danceries** de **Claude Gervaise.**

Semblable échantillonnage de musique permet d'apprécier toute cette renaissance délicate, bien vivante et dont la bonne humeur constante semble une des caractéristiques principales.

L'enregistrement est excellent. nous restituant avec profondeur toute la chaleur des cuivres, aux sonorités chatoyantes et douces, et l'interprétation justifie l'auréole de gloire qui entoure l'orchestre de Paris et ses membres. En un mot, voilà une parution signée **DECCA,** dont on appréciera aisément la grande valeur artistique. Félicitations pour cette initiative servant la musique et tous les musiciens.

THOMAS TOMKINS (1572-1656). — Madrigaux, **ballets, fantaisies, musica deo sacra — Edit. Harmonia Mundi, HMU 232 ; interprètes : Deller Consort, Ensemble de violes de la Schola Cantorum de Bâle. Direct. Alfred Deller.**

Elève de William Byrd, **Thomas Tomkins** apparaît à la fin de ce qu'on appelle généralement « l'âge d'or de la musique anglaise » dont il est le dernier représentant.

Avec le présent enregistrement, **Harmonia Mundi** le place à l'ordre du jour. Nombre de musiciens et de pédagogues se réjouiront de cet état de choses. Diffuser l'œuvre d'un compositeur de cet ordre, trop peu connu en général, et injustement relégué aux livres d'histoire de la musique, me paraît important. Un certain nombre de pièces empruntées aux différents genres musicaux dont il s'est inspiré donnent un aperçu assez fidèle de son œuvre bien représentative du style de l'époque avec, en plus, suffisamment d'originalité pour la caractériser.

Sont enregistrés ici, dans une excellente interprétation, trois **madrigaux** et **un ballet** (extraits d'un recueil de 28 madrigaux, publié en 1622), deux **verse-anthems,** deux **anthems, fantaisies** 2 et 10, **pavane** pour 5 violes et **alman** (pièce à danser) pour 4 violes. Les quatre dernières pièces pour ensemble de violes font un peu figure d'intermèdes entre les madrigaux et les anthems et donnent un peu d'air à cet enregistrement d'œuvres essentiellement vocales dont on ne peut que vanter les mérites, et souligner l'intérêt.

Le LIVRE d'ORGUE de Louis Nicolas CLERAMBAULT (1676-1749). — Kenneth Gilbert à l'orgue Beckerath, d'après Clicquot (1960) de l'Oratoire Saint-Joseph de Montréal. — Enregist. HARMONIA MUNDI. HMU 964.

Saint-Michel de Provence poursuit sa publication de musiques des XVII[e] et XVIII[e] siècles avec cet autre disque comprenant toute l'œuvre pour orgue de ce maître français. Publié en 1710, le premier livre d'orgue **(Suite du 1[er] ton, Suite du 2[e] ton)** gravé ici représente en effet l'unique contribution de Clérambault au répertoire de l'orgue. Il contient toutefois suffisamment de richesses musicales pour définir l'époque, et plus particulièrement le style de ce musicien. L'enregistrement est très bon, exclusion faite de quelques distorsions désagréables survenant brusquement avec la dernière pièce enregistrée. Ce phénomène regrettable semble d'ailleurs commun à nombre de productions phonographiques de toutes marques, il faut croire que l'on charge trop les sillons situés près du centre toujours plus délicats que les autres. Cette dernière pièce, **Caprice sur les grands jeux,** intitulée gaiement qui clôt la Suite du 2[e] ton, fort riche en timbre, aurait sans doute gagné à être déplacé sur le disque. La question est de savoir, bien sûr, s'il est préférable de graver tant de musique sur un disque et risquer des anomalies de gravure ou bien s'il vaut mieux un enregistrement techniquement parfait, c'est-à-dire restituant dans les meil-

UN SAVANT ORGANIER BEAUVAISIEN : MARIE-PIERRE HAMEL (1786-1879) ET SON ŒUVRE PRINCIPALE : LA RECONSTRUCTION DU GRAND ORGUE DE SAINT PIERRE DE BEAUVAIS

Il y avait alors à Beauvais un magistrat qui, depuis son enfance, n'avait cessé de s'intéresser à tout ce qui avait trait aux orgues. Né à **Auneuil** le 26 février 1786, **M.-P. Hamel** avait à peine 7 ans lorsqu'il reçut ses premières leçons de musique d'un ancien maître de chapelle de la Cathédrale. A 12 ans, à l'aide d'outils rudimentaires, il entreprit la construction d'un petit orgue de 3 octaves et y réussit. A 14 ans, il répara à la satisfaction de tous, le vieil orgue de **Clermont** du XVIe siècle.

J.-B. Biot (dont une rue de Beauvais porte le nom), son professeur à l'**Ecole Centrale de Beauvais,** avait été frappé de l'étendue de ses connaissances en acoustique et n'avait pas hésité à avoir recours à sa collaboration lorsqu'en 1816 il publia son « **Traité de Physique expérimentale** ».

En 1821, lors du relèvement de l'orgue de **Saint Etienne,** ses conseils judicieux avaient été mis à profit.

Le 4 juin 1826, le Conseil de Fabrique de la Cathédrale qui avait décidé de le consulter, adopta son plan concernant la réfection du grand orgue.

Une question préalable se posait : l'orgue serait-il établi sur l'emplacement qu'il occupait, ou bien serait-il transporté face à l'autel ? Mais le défaut d'un appui assez solide, la nécessité de remplacer par un mur en pierre la cloison de bois qui clôt la cathédrale de ce côté, firent renoncer à ce projet (fort heureusement, la question est maintenant résolue, et cet emplacement idéal est accepté par les experts).

En novembre 1828, les travaux étaient presque terminés et le grand orgue fut confié par le conseil de **M.-P. Hamel** à **Joseph Boulenger,** lauréat du Conservatoire National de Paris, classe de **Benoist.** (Ont succédé à Joseph Boulanger : **M.-M. Delahache, Fauchez, Le Bigot** et **J. Wargnier.)**

Nommé par le ministre de l'Instruction Publique et des Cultes, membre de la Commission des Arts et Monuments, M. **R. Hamel** fut chargé de rendre compte de l'état des orgues de la plupart des cathédrales de France. Il fit également un rapport sur l'orgue de la Chapelle des Tuileries et fut appelé pour des expertises et réceptions d'orgues.

Malgré ces travaux, M. **P. Hamel** ne perdait pas de vue l'orgue de la Cathédrale. C'est sur ces conseils qu'en 1866, on procéda au remplacement de l'ancienne soufflerie par une soufflerie à pression constante.

J.-M. Hamel tint à faire partie de la **Société Académique de l'Oise** dès sa fondation en 1847, en devint le Vice-Président en 1851 et mourut à Beauvais le 25 juillet 1879.

Les « **Mémoires** » de la Société Académique conservent de **J.-M. Hamel** deux courtes notices sur « l'Ancien Rempart Saint Nicolas », et l'autre sur **J.-R. Biot,** son maître et ami (tome II, p 54, et Tome V, p. 5).

RECEPTIONS .. SEJOURS PRINCIERS MANIFESTATIONS SOLENNELLES ET HISTORIQUES

Par des **Tedeum** ou Messes solennelles, la Maîtrise a participé à toutes ces manifestations : XIIIe siècle : Passages de **Saint Louis** (au moins 8 fois) ; 1387, 91, 92, 93 : Passages de **Charles VI,** soigné près de **Creil** « c'estait grande pitié de le voir... son corps estait tout mangé de vers et d'ordures ».

1431 : **Charles VII** - signature de la Paix à l'Hôtel du Cygne sur la Grande Place ; 1471, 74, 75, 78 : Réceptions grandioses de **Louis XI ;** 1483, 86 : **Charles VIII et Anne de Bretagne ;** 1503, 1513 : **Louis XII ;** 1514 : **Louis XII** et la Reine **Anne de Bretagne ;** 1520, 1536 : **François Ier,** la Reine et le Dauphin ; 1544, 45 : Le Dauphin **Henri** et Madame **Marguerite ;** 1555, 58 : **Henri II,** la Reine, le Dauphin et l'**Amiral ;** 1595, 96, 97 : **Henri IV ;** 1636 : **Richelieu ;** 1641 : **Condé ;** 1650 : La **Reine d'Angleterre** et son fils ; 1658 : **Mazarin ;** 1668 : **Colbert ;** 1670, 80 : **Louis XIV ;** 1668, 84 : Ambassadeurs moscovites, Ambassadeurs du **Siam ;** 1717 : **Pierre Le Grand,** ne s'arrête qu'à la poste aux chevaux, malgré la brillante réception préparée.

CEREMONIES REPUBLICAINES
auxquelles participe le Clergé assermenté

Fêtes de la **Fédération** — Fêtes en l'honneur de **Bara, Viala, Hoche** — Acceptation de la Constitution par le Roi — 1793 : **Fêtes de la Raison** (au milieu de la Cathédrale devenue le **Temple de la Raison)** — **Fête des Epoux** — 1796 : **La célébration du culte est autorisée** — 1802 : **Réinstallation du Clergé à Saint Pierre et à Saint Etienne** - Rétablissement des messes de minuit et des processions extérieures — 1802 : Réception du **Ier Consul** et de **Joséphine** — 1804 : **Fête du Sacre** — **Fête de la Paix de Tilsitt** qui, aux dires du Préfet, devait mettre fin à toutes les guerres ! — **Mariage de S. M.** — **Naissance du Roi de Rome** — 1814 : **Fête de Saint Louis** (Restauration - Louis XVIII) — 1820 : Rétablissement de l'Evêché — 1825 : **Fête du Sacre de Charles X** — 1827 : **Charles X** à la Cathédrale (Lâcher de pigeons dans le chœur) — 1830 : **Te Deum** à l'occasion de la **Prise d'Alger** — 1831 : Réception de **Louis-Philippe** et Revue des **18 000 Gardes Nationaux** des Arrondissements de **Beauvais, Clermont** et de la ville de **Gournay** — 6 juillet 1851 : **Messe Solennelle** en l'honneur de l'**Inauguration** de la Statue de **Jeanne Hachette** et **Réception du Prince Président** .. **1852 :** Bénédiction de l'**Aigle de la Garde Nationale de Beauvais** — 1869 : **Te Deum** en l'honneur de **Napoléon III** et de l'Impératrice **Eugénie.**

LES DERNIERS JOURS DE LA MAITRISE LA MANECANTERIE

Le dernier directeur de l'Ecole du Chant fut l'abbé **Hariel,** chapelain et maître de grammaire en 1788.

Le 22 Messidor an IV, la Maison avec ses dépendances fut vendue au citoyen **François Toussaint Gravet-Doustaux** pour la somme de 27 000 livres.

A la Révolution, il y avait en France 1 500 maîtrises, c'est-à-dire 12 à 15 000 musiciens dont 5 000 enfants de chœur. Ces harmonieuses confréries faisaient alors ce que tentent nos Ecoles de Musique ou Conservatoires sans toujours y parvenir.

Nous avions aussi à Beauvais une **manécanterie** d'une trentaine d'enfants, rue Véronique, dans l'ancienne maison de Mgr **Millière** occupée plus tard par les sœurs de la **Compassion,** rue Ph. de Beaumanoir.

Ils servaient les messes à la Cathédrale, assistaient aux offices du Chapitre, baptêmes et mariages. De cette manécanterie, sont sortis beaucoup de musiciens et des prêtres. Mais elle fut supprimée en 1842.

A la Cathédrale, vers 1875, dit le Chanoine **Bornet,** nous possédions encore une maîtrise de 35 enfants de chœur sous la direction du bon frère **Boniface** des Ecoles Chrétiennes, formé d'abord par l'abbé **Lefèvre,** Directeur du Grand Séminaire, puis par le Chanoine **Dumontier** qui s'y dépensa tout entier. C'est dans cette maîtrise qu'ont débuté les abbés **Feutrel, Floury, Guérin** (7) (animateur fervent des Auditions du Petit Séminaire), **Maillard, Isambart, Talon, Orget** et le Chanoine **Bornet,** auteur de l'étude à laquelle nous empruntons la plupart de ces documents.

---

(7) Ajoutons que le matériel musical de l'ancienne **Maitrise,** après avoir servi à M. le Chanoine **Guérin,** sert, aujourd'hui, à la **Chorale Saint Pierre** et à l'**Ensemble Vocal** animés par M. le Chanoine **H. de Bazelaire.**

Sources :

— Les enfants de Chœur de la Cathédrale de Beauvais aux XIVe, XVe et XVIe siècles par le Chanoine **A. Bornet** (Mémoires de la Société Académique, Tome 26, pp. 517 à 556 - Archives Départementales).

— Recherches sur les Anciens Théâtres de Beauvais, par **E. Charvet** (Collection personnelle de M. Harden, libraire et Bibl. Municipale).

— Extraits des registres capitulaires (Coll. Bucquet aux Cousteaux - Bibl. Mun. de Beauvais).

— Les Associations de Musiciens à Beauvais au XVIe siècle - Docteur Leblond (Bibl. Mun.).

— Histoire de la Cathédrale par Desjardins (Archives Départementales).

— Groupe de Recherches et d'Etudes de la Céramique du Beauvaisis - Bulletin n° 3 - 1970-71 (Bibliothèque Municipale).

— **Beauvais,** son histoire - Ch. Fauqueux (Bibl. Municipale).

— Les Grandes Orgues de la Cathédrale - Chanoine L. Meister - Extrait de l'Echo Paroissial de Saint Pierre du 13-4-1930 (Bibl. Municipale).

ECOLE MUNICIPALE DE MUSIQUE

NOTRE-DAME DE GRAVENCHON

Un concours est ouvert pour le recrutement d'un professeur de flûte traversière et flûte à bec à temps complet, soit 16 heures de cours hebdomadaires.

Echelle indiciaire de début : brut 400 ; majoré 327 des Ecoles nationales de Musique (avec ou sans abattement selon des siplômes).

LE CONCOURS COMPORTE LES EPREUVES SUIVANTES :

— **Epreuves d'admissibilité, éliminatoire :**

1) Lecture à première vue d'une pièce manuscrite.

2) Exposé pédagogique par écrit avec mise en loge, comprenant :
   a) l'historique de l'instrument,
   b) sa littérature,
   c) façon de concevoir l'enseignement à tous les niveaux,
   d) questions du Jury.

3) Cours à faire à des élèves de différents niveaux.

— **Epreuves d'admission :**

Exécution instrumentale de deux œuvres imposées :
— Flûte traversière : Sonatine de Dutilleux,
— Flûte à bec : Sonatine de Manfred Kelkeil.

Date du concours : 1re ou 2e semaine de septembre 1974.

Date limite des inscriptions : 2 septembre 1974.

Candidatures : à adresser à M. le Maire, Hôtel de Ville, 76330 Notre-Dame de Gravenchon.

Pièces à fournir :
— extrait du casier judiciaire,
— certificat de nationalité française,
— curriculum vitae,
— photo d'identité.

Renseignements : M. le Directeur de l'Ecole municipale de Musique, rue du Président-Coty - Tél. : 94-63-94.

Nota : Le candidat reçu devra obligatoirement habiter la ville.

ERRATUM

Une malheureuse confusion de noms a fait attribuer, dans notre numéro 208 de mai, page 14/302, l'article sur Maurice Emmanuel : Salamine, son aspect vocal à Mademoiselle **Chartreux** au lieu de Mademoiselle **Crétel,** également professeur d'Education Musicale. Que nos deux collègues veuillent bien accepter nos plus vives excuses.

« L'E. M. »

avaient les privilèges, même mariés, c'est-à-dire qu'ils étaient logés, chauffés, habillés et rétribués.

On avait soin de leur santé. En 1545, on pava la rue de l'**Ecole du Chant** pour que les bourbiers et les eaux croupies n'occasionnent pas de maladie. En 1552, le Chapitre purifia la **Maison** des Enfants de Chœur en faisant beaucoup de feu. Il en coûta 60 livres.

Mais il est temps de voir ce que faisaient nos enfants de chœur et comment ils se comportaient à la Cathédrale. Ils chantaient les « leçons »' l'épitre, les répons, on leur apprenait à chanter l'Evangile. Ils mêlaient leurs voix à celles des chanoines qui, alors, comme dit **Boileau,** ne laissaient pas à des chantres gagés le soin de louer Dieu. Ils devaient servir mâtines, les petites heures, l'antienne à la Sainte Vierge, les obits, les messes à la Sainte Vierge et les processions extérieures, les messes quotidiennes et messes de Saint Pierre.

Lorsque Louis XI, venu à Beauvais, assista le Vendredi Saint à l'Adoration de la Croix, il défendit aux Enfants de Chœur de venir lui tendre la main pour la quête habituelle. Il avait d'ailleurs un air sombre, renfermé et savait plus promettre que donner.

Distractions des Enfants de Chœur

Les distractions morales et saines ne manquaient pas aux Enfants de Chœur. Leur fête annuelle était la **Fête des Saints Innocents.**

En cette occasion, pendant les offices, ils occupaient les stalles hautes à la place des chanoines, chantaient l'Office, s'assemblaient dans la salle capitulaire, nommaient entre eux des dignitaires. Ils élisaient même un pape, ce à quoi le Chapitre s'opposa en 1620. On leur défendit aussi en 1500 d'élire un évêque sans la permission du Chapitre. En 1521, à cause des insolences commises pendant la Fête, les coupables furent condamnés à un jour de prison. C'est pourquoi en 1529, pour sauvegarder la dignité du clergé et ne pas scandaliser les fidèles, le Chapitre interdit ces momeries ridicules et supprima la **Fête des Innocents.**

Le jour de **Pâques 1502,** entre mâtines et laudes, ils représentèrent les **Trois Maries,** rôles remplis jusqu'ici par les chanoines ; représentation supprimée en 1736.

7 Mai 1509 : « Admis par le Chapitre que les enfants de chœur et petits vicaires fassent la cavalcade « honnettement et joieusement en honneur à **Saint Nicolas** » (manuscrits Collection Bucquet Aux Cousteaux).

Rappelons qu'ils participaient aux représentations des Drames liturgiques, mystères, moralités ainsi qu'aux processions, qu'ils célébraient la **Fête de l'Ane** (voir « Beauvais, Ville d'Art », n° 4), et que toutes ces réjouissances se terminaient, selon **Foy de Saint Hilaire,** par un joyeux festin où l'on servait « boudino et saucita ».

Caractère et moralité

Nos enfants de chœur des XIVe et XVe siècles n'étaient pas moins éveillés que les enfants d'aujourd'hui. Ils se permettaient des espiègleries qui rompaient la monotonie de leur existance et auraient fait le bonheur de **Brispot** l'ami des enfants de chœur.

Le plus intrépide était en 1403 **Christoflet de Polehoy,** dont le père était garde-pêche au vivier du Chapitre à Essuiles. Comme il vendait furtivement du poisson, il fut mis en prison dans la cuisine du beffroi, place de la Cathédrale et n'en fut délivré que pour la moisson. Ce qui n'empêcha pas Christoflet de devenir en 1419 Chapelain du pape **Martin V** à Avignon, et ténor de la Chapelle.

Bien d'autres furent fustigés de verges en présence de leurs camarades ou punis de prison pour d'autres infractions au règlement : « jeux malhonnêtes de jour et de nuit », blasphèmes, inconduite, méchanceté, intempérance. Le fouet fut longtemps en usage, à tel point que, dans certaines institutions, il y avait un « père fouetteur » dont la seule vue faisait tout rentrer dans l'ordre. Les enfants de chœur ne tenaient pas toujours en place ; **Manuel Le Boutellier,** incorrigible, se sauve trois fois. En 1597, le Chapitre adresse une requête au Parlement pour revendiquer un enfant de chœur, **Nicolas Prévost,** qui s'était enfui et avait été reçu à **Notre Dame de Paris.**

Réputation des Enfants de Chœur
Lettre d'Anne de Bretagne

L'Ecole de Beauvais devait garder longtemps sa supériorité. A la fin du XVe siècle, la maîtrise était en telle réputation que la cour lui demandait des voix pour la Chapelle du Palais. Le Chapitre consentit mais à condition que la famille royale lui viendrait en aide pour bâtir la Cathédrale (Delettre - Histoire du diocèse de Beauvais).

Comme le drame de **Daniel,** les nombreuses hymnes de la **Fête de l'Ane** ont été probablement composées par les clercs de notre ville.

Les harmonieux concerts de nos enfants de chœur remplissaient l'assistance d'admiration. **Simon Courtois** devint clerc de la Reine, épouse de **Charles VII.**

Le 20 octobre 1508, la Reine **Anne de Bretagne** épouse de **Charles VIII,** puis de **Louis XII,** demanda au Chapitre un de ses enfants de chœur initié à la musique. Elle les avait appréciés lorsque le Roi vint à Beauvais en 1486 et y avait séjourné un mois. Ce choix tomba sur **Jamet** qu'on habilla de neuf et conduisit à **Blois** où résidait la cour.

La Reine remercia le Chapitre par la lettre suivante :

« Chers et bons amis,

Nous avons reçu les lettres que vous avez écrites et vous remercions bien fort de votre enfant que vous avez envoié pour notre chapelle, qui est très bien, et

au surplus, vous pouvez tenir pour seûrs que nous aurons toujours vos affaires et celles de votre église en bonne recommandation, et emploierons trois volontiers envers le Roy et ailleurs, et à Dieu qui soit garde de vous.

Donné à Blois le 14e jour de mai.

Anne ».

Mais **Jamet** se sauva le 7 septembre 1509 et rentra à Beauvais. La Reine en demanda un autre, souhaitant qu'il soit originaire de **Mouchy-le-Chatel** « comme ayant la meilleure voix et des principes de musique ». Il est probable que la Reine était venue au château de Mouchy, chez les Maricourt.

La réputation des Enfants de Chœur était faite car en 1568 on envoya au Duc d'Anjou, frère du Roi, un enfant qui lui fut conduit par le maître de musique et présenté au Chambellan et maître dans l'Art musical des Enfants de Chœur de la Chambre.

Les registres capitulaires mentionnent avec éloge **Claude Laignier** de Beauvais, enfant de chœur, clerc, chantre et chapelain zélé pour la décoration de l'église en 1686.

Bertrand Turquet, ancien enfant de chœur de la Cathédrale, devint maître des enfants de chœur de Senlis, puis organiste de l'Eglise Saint Sauveur de Beauvais, réputé savant musicien, capable d'enseigner l'art et la science de la musique. Ses élèves étaient les plus remarquables du Royaume.

Les Du Caurroy

(Voir « Beauvais, Ville d'art », n° 4)

Pour couronner cette énumération, nous citerons **Eustache Du Caurroy,** qui fut élève de la Maîtrise de la Cathédrale, ainsi que ses deux frères plus âgés, puis petit vicaire chanteur, diacre, chanoine de la Cathédrale d'Orléans, Surintendant de la musique, maître de chapelle de Charles IX, Henri III et **Henri IV.**

« Tous les compositeurs de France le tiennent pour leur maître », écrira le Père **Mersenne.**

Enfin, rappelons que le célèbre **« Jeu de Daniel »,** qui fait l'admiration de tous les musicologues, est une œuvre collective due aux Elèves de l'Ecole du Chant et de la Maîtrise de la Cathédrale.

MAITRES ET ORGANISTES

Le Grand Chantre était chargé de l'inspection des Ecoles, et en son absence, le sous-chantre.

Citons **J. de Toussignies** 1352, maître de grammaire, **Nicolas Roussel** 1358, **J. Meunier** 1369, **J. Roussel** 1379 qui passe marché avec le chapitre pour enseigner, loger et nourrir 6 enfants de chœur, **Reald Sylvestre,** maître ès Arts 1389-96, et **Guillaume Machierres,** grand vicaire agréé comme maître de l'**Ecole du Chant.**

Laurent Bacon 1409 est accepté comme maître de grammaire. Il portera l'habit de chœur, aura le casuel aux obits et aux enterrements. Les maîtres de grammaire et de musique, bien que révocables au gré du chapitre, portent l'aumusse comme les chanoines.

En 1451, il y a convention avec **Guillaume de Pontoise** maître de musique. Il se charge de nourrir 6 enfants de chœur avec la prébende de l'église. Il aura le pain de la prébende, 90 livres tournois, les distributions annuelles, car on portait alors l'eau bénite et des pains à chanter dans les familles à Pâques et à la Pentecôte.

Citons encore **Nicolas Descelliers** (6) mort en 1528. Voici son épitaphe : « **N. Descelliers,** dont le génie a produit tant de mélodies, vit et chante par mille voix. Il vit dans ses élèves que son enseignement a engendrés pour l'Art. Son nom par eux volant de bouche en bouche, retentira éternellement » (Histoire de la Cathédrale de Desjardins).

Après **Jean Doublet** et **F. Cacheleu,** la maîtrise fut confiée en 1552 à **Valentin Hardouin.**

En 1569, il y avait à l'**Ecole du Chant :** 6 hauts vicaires, 12 petits vicaires ou enfants de chœur dont **Eustache Du Caurroy.**

En 1594, il fut permis aux maîtres de musique de célébrer Sainte Cécile à la Cathédrale avec toutes sortes d'instruments « cum organis, citharis, psalteris, fidibus ». (La chapelle de Sainte Cécile, aujourd'hui, des Fonts Baptismaux, fut fondée à la fin du XIIIe siècle par le Cardinal **J. Cholet.)**

Le Grand orgue de la Cathédrale fut monté en 1530 par **Al.** et **F. des Oliviers** moyennant 1 800 livres parisis et 2 pains du chapitre par jour.

Jusqu'à la Révolution, le Chapitre voulut avoir un excellent maître de chapelle et des voix exercées. **Thomas-Claude Rouleau** nommé symphoniarque de la Cathédrale vers 1734 était un homme de grand talent, habile compositeur (Delettre - Hre du Diocèse).

En 1788, les orgues étaient tenues par **M. Jacquet,** officier du Chapitre.

Quand les églises furent rouvertes au culte, on choisit pour organiste un artiste des plus distingués. Le « Journal de l'Oise » du 18 Nivose an IX, nous apprend qu'il sut reproduire sur son instrument tous les détails de l'attentat de la rue Saint-Nicaise (contre le 1er Consul) « ... la marche d'une voiture et des gardes s'est fait entendre... affreuse détonation... silence effrayant. Enfin, chants harmonieux, consolateurs, descendant du Ciel pour rendre aux esprits le calme et l'espérance ».

---

(6) **Nicolas Descelliers** ne dédaignait pas le genre de « Chansons d'amour » de caractère grivois qui se développe à la Renaissance et se trouve en particulière faveur sous la plume d'ecclésiastiques comme **Clément Jannequin** lui-même ou **Passereau.** On comprend la fureur du moraliste chrétien qu'est **Erasme** devant de pareils abus, encore que cet esprit soit caractéristique du **16e siècle (Erasme et la Musique** par **J.-Cl. Margolin).**

LES MARIÉS DE LA TOUR EFFEIL

au C.E.S. Paul-Eluard

de Saint-Etienne-du-Rouvray

par Max PINCHARD

Directeur de l'Ecole de Musique

La ville de Saint-Etienne du Rouvray, près de Rouen, est une cité particulièrement active sur le plan culturel. Expositions d'art contemporain, manifestations poétiques, concerts se succèdent tout au long d'une saison et l'impulsion donnée par la municipalité a créé un mouvement qui suscite des recherches dans de nombreux domaines. C'est ainsi que l'an passé, le Foyer artistique du C.E.S. Paul-Eluard, coordonné et animé par Hervé Musson, professeur d'éducation musicale, avait présenté une manière de jeu scénique à partir de l'**Histoire du Soldat** de Stravinsky. La qualité du travail de l'équipe des professeurs et des élèves avait été telle que l'Office Culturel municipal avait décidé de « programmer » cette réalisation dans son Festival culturel annuel. Cette année, la même équipe, dirigée par Hervé Musson, avec, à ses côtés, Philippe Canthelou et Danielle Vallée pour les décors et les costumes, s'est attaquée à une œuvre de Jean Cocteau, Darius Milhaud, Georges Auric, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Arthur Honegger : **Les Mariés de la Tour Eiffel.** D'emblée, les jeunes acteurs — 50 élèves des classes du C.E.S. — se sont trouvés à l'aise avec le texte plein de fantaisie de Jean Cocteau. Evoluant au milieu d'un dispositif scénique à la mesure des « astuces » du texte et du charme léger de la musique, ils ont mimé, parlé, dansé, gambadé, donnant une vie étonnante à une mise en scène bien enlevée et adroitement accordée à l'esprit du spectacle. Nullement isolés sur une scène, mais, au contraire, groupés à deux pas du public, les enfants ont communiqué leur enthousiasme, leur spontanéité aux spectateurs qui ont fait un accueil très chaleureux à ce « montage » réalisé dans la plus pure tradition d'un théâtre musical poétique et pétillant de malice. Ajoutant que, pour donner le ton et préparer le climat, la première partie du spectacle avait été consacrée à une sorte de cheminement poétique et musical dans l'univers d'Erik Satie, Boris Vian et Jacques Prévert.

Par Yves Hucher

MES CHRONIQUES AZURÉENNES

De multiples occupations, agréables ou non, mais toutes absorbantes, ont retardé la rédaction de cette chronique, à tel point que je remets à la rentrée de brosser un panorama des principales manifestations du « printemps musical » sur la Côte d'Azur. Elles sont trop importantes pour être passées sous silence ou traitées en quelques lignes : il en est ainsi pour les concerts des orgues restaurées de la Cathédrale de Nice, et le « Printemps musical » de la susdite, le Festival du Jeune Soliste d'Antibes, troisième du nom, qui attire les grandes foules et atteint cette année à un très haut niveau, d'autres encore.

Pour la « dernière minute » présente, je me contenterai donc de répondre à une question qui devrait intéresser bon nombre de nos lecteurs (si j'en juge par notre courrier) et donner des regrets à beaucoup d'autres :

QUE SERA L'ETE MUSICAL SUR LA COTE D'AZUR ?

Devant la multitude des manifestations musicales les plus diverses, de Cannes à Monte-Carlo, j'ai renoncé à vous donner un calendrier complet. Voici donc une sélection pour un mélomane éclectique et curieux.

Bien entendu, celui-ci a entendu parler des « Rencontres Internationales de Musique » de Vence (du 18 au 30 juillet). Il a demandé le programme ! Mais apprenant que cette « manifestation » est placée sous le signe de l'improvisation et que, montant au col (de Vence) pour entendre Lagoya on peut y trouver Wayenberg ou désirant entendre celui-ci jouer Beethoven, on peut avoir la surprise de l'entendre attaquer du Bartok, mon amateur éclairé a rayé cela de son calendrier, mais dans la même période, il a noté le Festival du Jazz d'Antibes-Juan-les-Pins (tous les jours du 23 au 28 juillet) avec un récital en la salle du Palais des Congrès à 18 h 30 et un concert dans la pinède à 21 h 30. Il n'a pas encore choisi entre Eroll Garner, Keith Jarret et Billy Peterson...

Mais, en tout état de cause, il a retenu sa soirée du 20 juillet, pour entendre, à la cathédrale d'Antibes, Germain Desbonnet, organiste titulaire, et Yvonne Desbonnet, mezzo-soprano. Concert donné dans le cycle du 1er Festival d'art sacré (22 juin-24 août) et où il retournera sans doute le vendredi 26 (juillet) pour un récital du seul Germain Desbonnet qui vaut bien ce double déplacement.

Les choses peuvent à peu près se concilier pour le mois de juillet. Il suffit de noter que les concerts et sérénades au Monastère de Cimiez avec l'Orchestre des Concerts Oubradous ont lieu du 7 juillet au 13 août tous les dimanches à 17 h 30 et les mardis et vendredis à 21 h. Mon amateur a coché sur le programme (car il faut bien choisir) : Pierre Cochereau (mais à la cathédrale) le mardi 16, un récital du flûtiste Maxence Larrieu le vendredi 19, et Paul Tortelier et Maria-Paul Tortelier le dimanche 28.

Il aura tout le temps d'être pour 21 h 30, ce même dimanche, dans la cour du Palais princier de Monte-Carlo, pour entendre Birgit Nilsson interpréter Wagner avec l'Orchestre National de Monte-Carlo, sous la direction de Matacic. C'est déjà le quatrième concert de ce 5e Festival International des Arts, et notre ami a déjà eu à choisir les 17, 21 et 24 entre Byron Janis avec Georges Prêtre au pupitre, Gelber, dirigé par Mihai Brediceanu, et Nikita Magaloff.

Mais ce qu'il ne manquera à aucun prix, c'est le concert du mercredi 7 août : ce soir-là, sous la direction de l'auteur, l'illustre Rostropovitch créera le 2e **Concerto pour violoncelle,** de Khatchaturian, heureuse façon de fêter les 70 ans du musicien dans le cadre des manifestations du 25e anniversaire du règne de S.A. le Prince de Monaco.

Il y aura aussi Milstein, avec Massimo Freccia au pupitre, le dimanche 11. Ira-t-il ? Il ne sait pas encore, car la même semaine l'aura vu trois fois à Tourrettes-sur-Loup pour les « IVe Nuits Musicales » données en l'adorable église St-Guillaume de ce vieux village de l'arrière-pays que notre cher Marcel Dautremer a élu pour lui-même et pour la plus grande joie de tous. Donc, le 5 août, l'Ensemble de Cuivres de Monte-Carlo, dirigé par René Croési, offre un programme très varié et une première audition d'une œuvre récente de Jacques Chailley ; le jeudi 8 août, Daniel Wayenberg dialogue avec le signataire de ces lignes pour présenter un récital de piano qui unit Bach, Chopin, Bartok et Dutilleux ; enfin, le 13 août, ce sera le trio flûte, violon, violoncelle, respectivement Maxence Larrieu, Rodrigue Milosi et Charles Reneau.

Notre mélomane sera d'ailleurs pour la dernière fois le 4 août (donc un dimanche, à 17 h 30) au Monastère de Cimiez, car on ne peut manquer l'hommage

à Gabriel Fauré qui bénéficiera du concours de Jeanne-Marie Darré et Mady Mesplé entre autres.

Cela pourrait bien faire un concert chaque jour, car le Festival de Menton a commencé le 6 août (il s'achèvera le 27), par l'Orchestre de Chambre de Stuttgart qui donne l'intégrale des « Brandebourgeois ».

Une apparition, un seul soir, hélas ! à « l'Eté musical » d'Antibes (le soir, sur la place du Château...) : ce sera le 11 août pour le Quatuor Via Nova, avec le regret d'avoir manqué les six autres concerts, respectivement les 25 juillet, 1er, 6, 21, 24 et 28 août.

Notre ami rentre à Paris le 16 août. Il terminera son séjour par l'Académie « St-Martin in the fields » qui, à Menton, interprète, le 15 août : Mozart, Haendel et Haydn.

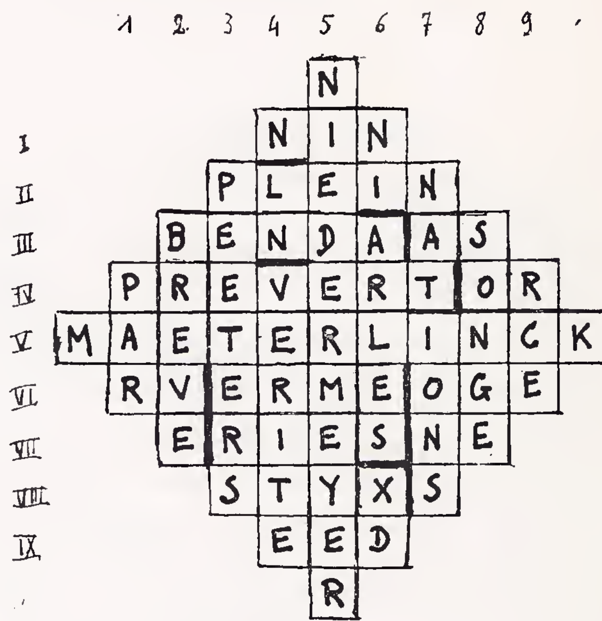
Certains lecteurs souriront (plus ou moins jaune !) à la lecture de ce calendrier et critiqueront violemment cette « débauche musicale »... Alors, qu'ils imaginent que je leur ai menti, que tout ce qui précède est... l'addition de plusieurs calendriers de mélomanes qui ont tous fait un choix différent. Et si cela leur paraît encore trop invraisemblable, qu'ils supposent que j'ai voulu leur proposer un « calendrier musical » dans lequel chacun d'eux pourra faire librement son propre choix...

Alors... bon courage, et bonnes vacances !

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Solution du problème n° 5



HORIZONTALEMENT :

II - Plein-Jeu.
V - Auteur de « Pélléas et Mélisande ».
VI - Hervé / Hermes / Doigté.

VERTICALEMENT :

4 - Luigi Nono.
6- - « L'Arlésienne » de Bizet, d'après Daudet. / Xavier Darasse.
8 - « Songe d'une nuit d'été » : Mendelssohn et Britten.

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1973-1974

Numéros 201 à 210 — Octobre 1973 à Juillet 1974

ANAYSES MUSICALES

BIBLIOGRAPHIE

CHRONIQUES AZUERENNES

NOTRE DISCOTHEQUE

DISQUES
ESTHETIQUE

OPERA ET SCENOGRAPHIE :

EXAMENS, CONCOURS, ENSEIGNEMENTS

DIVERS

« L'Education Musicale » et son équipe vous souhaitent de très heureuses et joyeuses vacances.

N° de Commission Paritaire : 28.511

Imprimé en France

Directeur-Gérant : A. MUSSON Dépôt légal 3e trimestre 1974 icn - vaux-le-pénil - 437.29.28